

Les Cahiers	
de la recherche	
architecturale	
et urbaine	

Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine

24/25 | 2009
La critique en temps et lieux

Casabella 1982 – 1996

Autour de Vittorio Gregotti et du « réalisme critique » en architecture

Casabella, 1982-1996. On Vittorio Gregotti and “Critical Realism” in Architecture

Pierre-Alain Croset et Michele Bonino

Traducteur : Sophie Jacotot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crau/297>

DOI : 10.4000/crau.297

ISSN : 2547-5746

Éditeur

Éditions du patrimoine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 67-86

ISBN : 978-2-85822-944-4

ISSN : 1296-4077

Référence électronique

Pierre-Alain Croset et Michele Bonino, « Casabella 1982 – 1996 », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* [En ligne], 24/25 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/crau/297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crau.297>

Sous la direction de Gregotti, *Casabella* a construit une identité critique forte qui lui a permis de s'imposer dans le débat architectural européen comme revue de référence et de tendance. Ces quatorze années ont façonné une période singulière dans l'histoire de la revue milanaise qui, depuis sa création en 1928, a eu une tradition d'engagement critique à travers les figures de Giuseppe Pagano, Edoardo Persico, Ernesto Nathan Rogers, Tomás Maldonado. À travers la contribution de P.-A. Croset et M. Bonino, on comprend ici que *Casabella* a affirmé l'importance de questions telles que : la relation entre « projet architectural » et « plan d'urbanisme », l'attention pour le paysage et le dessin des espaces publics, la conception de l'architecture comme travail de « modification du contexte », les rapports entre historiens, critiques et concepteurs...

Casabella

1982–1996

*Autour de Vittorio Gregotti et du
« réalisme critique » en architecture*

PIERRE-ALAIN CROSET
MICHELE BONINO

Sous la direction de Vittorio Gregotti, de 1982 à 1996¹, la revue *Casabella* a affirmé une identité critique marquée qui lui a permis de s'imposer dans le débat architectural européen de cette période en tant que revue de référence et de tendance. Ces quatorze années ont constitué la période la plus longue dans l'histoire de la revue milanaise qui a incarné, depuis sa création en 1928², une tradition d'engagement critique en particulier autour des figures de Giuseppe Pagano, d'Edoardo Persico, d'Ernesto Nathan Rogers et de Tomás Maldonado. Cette longévité de la direction permet l'affirmation d'une ligne culturelle fortement centrée sur le projet d'architecture considéré comme une véritable discipline, qui fit preuve d'une continuité peu banale, et qui fut peu influencée par les modes culturelles du moment. Les partisans de la revue apprécèrent en effet la rigueur et la cohérence des choix éditoriaux, alors que ses détracteurs critiquèrent son apparente intransigeance, interprétée comme excessivement dogmatique. Si *Casabella* a affirmé dans ces années-là un principe de « continuité critique » avec les idéaux éthiques du « projet moderne », cette position d'orthodoxie était assurément liée à la biographie intellectuelle et aux positions théoriques de Gregotti, et

1. Du n° 478 (mars 1982) au n° 630-631 (janvier-février 1996).

2. Pour plus d'informations sur l'histoire de *Casabella*, voir l'excellent numéro double réalisé par Tomás Maldonado : « *Casabella* cinquant'anni 1928-1978 », n° 440-441, octobre-novembre 1978. Voir aussi le livre récent de Chiara Baglione, *Casabella 1928-2008*, Milan, Electa, 2008, qui propose une anthologie d'une centaine d'articles,

introduits par de brèves notes critiques, sur les stratégies des diverses directions, sur l'évolution du projet graphique, sur les mécanismes de fonctionnement des différentes rédactions.

en particulier à sa conception du projet d'architecture en tant que « pratique artistique » motivée par une nécessité de « réalisme critique »³.

Bien que fortement marquée par la personnalité intellectuelle de son directeur, la revue fut animée par un vif débat interne, stimulé par la présence dans le comité de rédaction de critiques et historiens – en particulier Jean-Louis Cohen, Giorgio Ciucci et Massimo Scolari –, et surtout grâce à l'intense engagement de l'urbaniste Bernardo Secchi, qui joua un rôle décisif pour faire de *Casabella* la revue européenne la plus impliquée dans le débat critique sur les relations entre architecture et urbanisme.

Écrit par un protagoniste direct⁴ et par un observateur indirect de ces années, cet article entend montrer comment l'élaboration du « projet critique » de Gregotti a accompagné la conception de la revue, en motivant non seulement les choix des projets, des auteurs et des thèmes qui méritaient une attention critique, mais aussi la structure des sommaires et la forme graphique. Il illustre, en même temps, comment un groupe international d'architectes et d'auteurs a pu s'identifier à ce projet critique, faisant de cette revue une authentique « création collective ».

Le « projet critique » de Vittorio Gregotti

Déjà rédacteur en chef de *Casabella Continuità* de 1953 à 1963, sous la direction de Rogers⁵, et membre du comité de direction de cette même revue⁶ de 1977 à 1979, Gregotti était connu pour sa grande expérience dans le domaine éditorial, par le fait d'avoir dirigé des revues thématiques ayant renouvelé en profondeur la réflexion théorique en architecture. En effet, après avoir

été rédacteur et animateur d'*Edilizia Moderna* entre 1963 et 1967, il joua un rôle très actif à partir de 1974 dans le comité éditorial de *Lotus International*, sous la direction de Pierluigi Nicolini. Il fut ensuite appelé, en 1979, à diriger la revue *Rassegna*, qui reprenait dans une certaine mesure le projet éditorial expérimenté quinze ans plus tôt avec *Edilizia Moderna*⁷ : consacrer une attention critique à des thèmes monographiques en faisant alterner les essais historiques, les anthologies iconographiques et les recueils de projets sélectionnés pour l'exemplarité de leurs thèmes en lien avec l'actualité architecturale.

Cependant, si les revues qu'il avait dirigées précédemment avaient toujours été organisées en numéros monographiques, Gregotti décida de rompre clairement avec ce principe thématique⁸ pour la nouvelle version de *Casabella*, pensée comme un véritable mensuel, s'inspirant par certains aspects de la *Casabella Continuità* d'Ernesto Nathan Rogers⁹.

Dès le premier numéro, publié en mars 1982 (n° 478), le projet critique de Gregotti, profondément lié à son double profil d'architecte professionnel et d'intellectuel, est limpide : redonner une place centrale à la réflexion théorique à partir de la pratique contemporaine du projet, renouant ainsi avec la tradition des précédents architectes-directeurs qui avaient fortement marqué certaines périodes de l'histoire de la revue *Casabella*. De même qu'il est possible d'associer le nom de Giuseppe Pagano à un principe d'orthodoxie fonctionnaliste, à l'opposé de l'oppression de l'architecture « officielle » du régime fasciste, celui de Rogers à l'idée de révision critique de l'héritage du Mouvement moderne et à celle

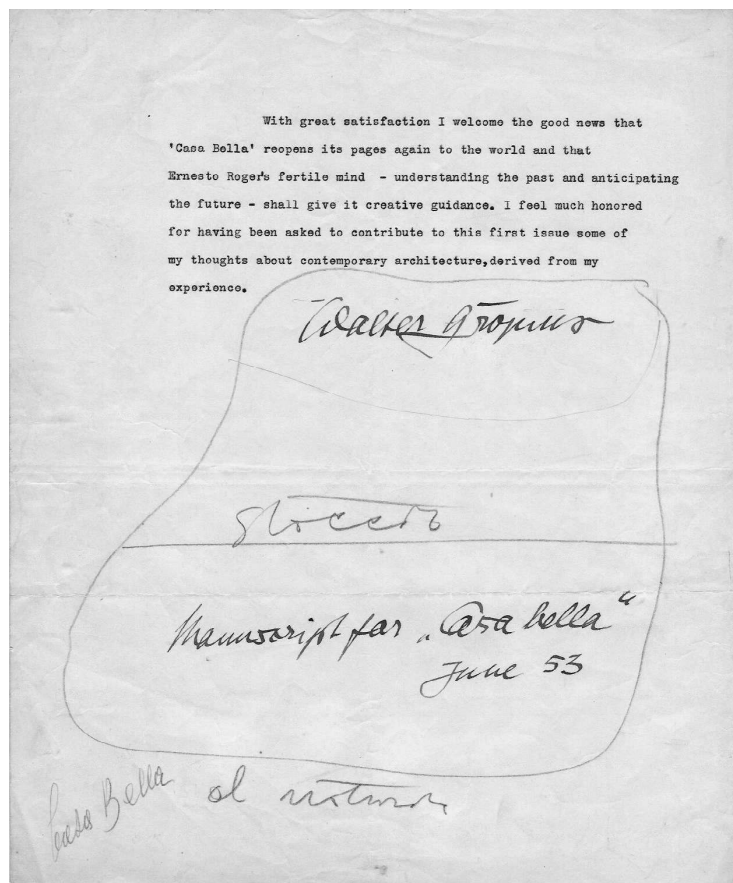
3. Comme nous le rappelons dans cet article, la position de « réalisme critique » de Vittorio Gregotti s'est exprimée bien avant la prise de direction de la revue. Pour un approfondissement théorique de cette position, voir l'ouvrage de V. Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Rome-Bari, Editori Laterza, 2004, dans lequel l'auteur affirme : « Le réalisme critique s'oppose à une conception esthétique et communicative de l'architecture. Il n'agit pas contre l'imagination, mais contre sa

transformation en idéologie, c'est-à-dire contre l'image en tant que représentation du spectacle du marché, contre la réduction de l'architecture à une image, à un événement théâtral [...] » (p. 36).

4. Pierre-Alain Crosset a été assistant du directeur de 1982 à 1996. En 1996, Michele Bonino avait commencé depuis peu ses études à la faculté d'architecture.

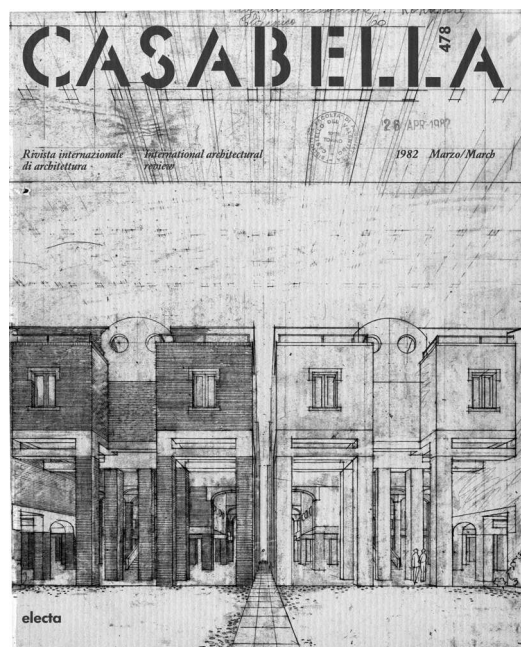
5. Très lié à Ernesto Nathan Rogers, dont il était l'assistant à la faculté d'architecture de Milan, Gregotti entra rapidement comme rédacteur avec Giancarlo De Carlo et Marco Zanuso à partir du n° 199 (décembre 1953), avant de devenir rédacteur en chef de février 1957 (n° 214) à la fin de 1963.

6. Même si, à partir du premier numéro (n° 421, janvier 1977) sous la propriété d'Electa, *Casabella* fut dirigée par Tomás Maldonado, officiellement la revue était



Manuscrit de la lettre de Walter Gropius à *Casabella*, 1953, publiée par E. N. Rogers dans le premier numéro de *Casabella Continuità*, n° 199, octobre-novembre 1953, p. 4. Collection privée.

Couverture de *Casabella*, n° 478, mars 1982, premier numéro de la direction Gregotti.



dirigée collectivement par un comité de direction dont faisaient partie Maldonado lui-même, mais aussi Carlo Aymonino, Pierluigi Cervelatti, V. Gregotti et Manfredo Tafuri. À partir du n° 445 de mars 1979, le comité directif fut dissous et Maldonado nommé officiellement directeur de la revue.

7. Gregotti fut rédacteur unique du n° 80 (septembre 1963) au n° 89-90 (janvier 1967) selon une formule de gestion presque personnelle, qui sera reprise en diverses

occasions en Italie : par exemple par Maria Bottero avec *Zodiac* de 1964 à 1973, et par Pierluigi Nicolin avec *Lotus* à partir du n° 8 en septembre 1974. De cette série sont issus quelques numéros mémorables consacrés à « Il novecento e l'architettura » (n° 81), « Esposizioni » (n° 84), « Design » (n° 85), « La forma del territorio » (n° 87-88).

8. L'approche thématique ne fut pas complètement abandonnée en réalité, car il fut décidé de publier à chaque début

d'année un numéro double monographique dans le but de rendre explicites certaines thèses critiques de la revue.

9. Rogers publiait toujours aussi un éditorial et « sa » *Casabella* ne se limitait nullement à la publication de bâtiments et de projets représentatifs de l'actualité internationale. Elle accueillait également des articles critiques d'historiens, mais aussi de philosophes ou d'écrivains.

de valorisation du « milieu préexistant », ou encore celui d'Alessandro Mendini à la réflexion sur l'« architecture radicale » du début des années 1970, de même on peut reconnaître a posteriori, dans la position culturelle de Gregotti, l'affirmation d'un nouveau paradigme de pensée introduit dans *Casabella* sous le nom d'« architettura come modificazione »¹⁰.

Le choix d'affirmer dans les pages de *Casabella* la centralité retrouvée du projet d'architecture correspond à l'intérêt de Gregotti, en tant qu'architecte praticien, pour la réflexion théorique et critique sur les principes fondateurs de la conception architecturale, intérêt ayant motivé la plupart de ses éditoriaux¹¹. Comme c'était déjà le cas, avant lui, de son maître Rogers, Gregotti rejetait l'opposition artificielle entre l'affirmation d'une prise de position intellectuelle – propre à une conception radicale du travail de l'architecte exprimée par les avant-gardes historiques – et l'exercice patient du métier d'architecte, plutôt conçu par Gregotti comme une activité se référant au modèle idéal de l'« atelier de la Renaissance ». En 1980, peu de temps avant de prendre la direction de *Casabella*, Gregotti publia dans la revue *Lotus International* un article au titre significatif, « Avant-garde et profession »¹², franchement polémique par rapport à l'orientation de la revue telle qu'elle était alors définie par son directeur, Nicolini. Dans ce texte, Gregotti se référait aux « plus grands architectes professionnels, de Sullivan et toute l'école de Chicago à Domènec i Montaner, de Perret à Frank Lloyd Wright, de Behrens à Wagner, de Berlage à l'ensemble de l'école d'Amsterdam » pour défendre la nécessité d'une attitude de « réalisme critique », c'est-à-dire se situer à juste distance entre le « professionnalisme servile » et la

« fuite hors de la réalité » inhérente aux positions utopiques et néo-avant-gardistes. Avec beaucoup de lucidité, Gregotti affirmait dans ce texte : « Il ne s'agit pas d'abandonner les questions linguistiques et expérimentales, les aventures de l'invention, pour se mesurer seulement au terrain de la gestion de la construction et du territoire, même si cette gestion aspire à être démocratique. Il s'agit au contraire, pour les architectes, de comprendre que le réel n'est pas une impureté qu'il faudrait éliminer, un compromis auquel il faudrait se soustraire mais, au contraire, le matériau porteur de la production architecturale. » Ce texte peut donc être interprété comme un manifeste de la thèse du « réalisme critique » qui a fortement influencé l'orientation culturelle de la nouvelle *Casabella*.

En 1988, à l'occasion du soixantième anniversaire de la revue, Gregotti revint, dans un éditorial très dense¹³, sur la question du réel « contre lequel le projet se forme : reconnaître [le réel] ne revient évidemment ni à le légitimer ni à l'accepter, mais à l'assumer comme objet de critique par le biais de l'architecture et, dans le même temps, comme matériau de chaque projet d'un présent qui nous implique au premier plan comme sujet. » À partir du constat que les soixante ans de la revue coïncidaient avec les six premières années de sa direction et qu'« un dixième de la vie de la revue représente pour nous une responsabilité importante », Gregotti souligna la continuité exceptionnelle entre ses propres prises de position critiques et la « tradition culturelle » originale exprimée par la revue au cours de sa longue histoire : « Bien sûr, la tradition principale de *Casabella* est d'avoir toujours été (et nous pensons d'être encore aujourd'hui) une revue

10. C'est sous ce titre que fut publié en février 1984 l'un des numéros doubles les plus significatifs de la revue (n° 498-499), qui orientait en quelque sorte un choix « de tendance » pour sélectionner les architectes à même d'être publiés.

11. Sur l'engagement de Gregotti dans une écriture critique « militante », Manolo De Giorgi a publié quelques réflexions intéressantes, parlant d'écriture « à la Pagano », une écriture « faite sur mesure

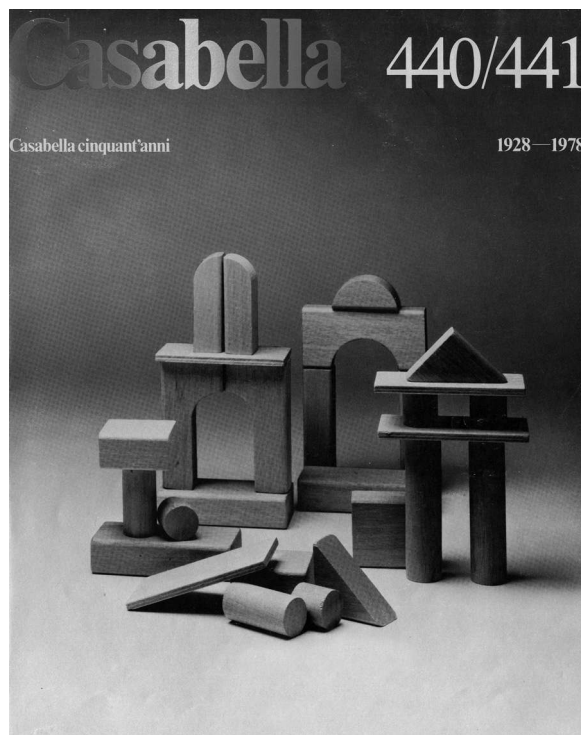
pour l'atelier ». Avec finesse, De Giorgi observe que « Gregotti a sans doute définitivement pris ses distances du danger d'une écriture de la longue durée qui veuille représenter une théorie classique : l'architecte qui écrit laisse la longue durée à l'architecture et considère l'écriture comme un instrument technique toujours perfectible » (Manolo De Giorgi, « Lo studio nel progetto di scrittura », in *Gregotti Associati 1973-1988*, Milan, Electa Editrice, 1989, p. 156-157).

12. Cet article, « Avanguardia e professione », publié dans *Lotus International* n° 25 (1980), fut signé également par Gae Aulenti et Oriol Bohigas, membres eux aussi du comité de rédaction de la revue ; en réalité, il avait été rédigé par Gregotti tout seul, qui ne se soucia pas de transcrire avec le pronom « nous » certains morceaux écrits à la première personne et publiés précédemment dans d'autres revues.

partiale et passionnée qui tente de construire un point de vue susceptible de faire avancer le débat culturel et politique dans notre discipline [...]. Nous avons l'ambition de penser qu'au cours de ces six années *Casabella* a également, d'une façon ou d'une autre, rempli cette fonction malgré les incertitudes objectives en cherchant à conserver, peut-être au prix d'une certaine rigidité, un visage identifiable au sein du monde foisonnant des publications d'architecture. »

Dix ans auparavant, à l'occasion du cinquantième de la revue¹⁴, Maldonado s'était lui aussi référé avec fierté au rôle historique de *Casabella*, que Gregotti définit comme celui de « construire un point de vue susceptible de faire avancer le débat culturel et politique dans notre discipline ». Maldonado se demandait si la revue était « capable de favoriser une relance de l'activité de projet, avec pour objectif principal de contribuer, dans notre domaine, au dépassement de la crise »¹⁵. Il existe donc de véritables éléments de continuité entre les directions de Maldonado et de Gregotti, ce dont témoigne également la manière consensuelle dont se déroula le changement de direction. Cependant, les deux directeurs entendaient utiliser des instruments différents pour « relancer l'activité de projet » : tandis que, pour Maldonado, il était fondamental de relier l'orientation culturelle de la revue à la perspective d'un profond renouvellement politique en Italie¹⁶, pour Gregotti, *Casabella* devait se consacrer en priorité au renouvellement propre à la discipline architecturale¹⁷.

Un autre élément de continuité entre les deux directions fut l'intérêt démontré par *Casabella* pour les réflexions théoriques dans des disciplines scientifiques et artistiques n'étant pas directement liées à



Couverture de *Casabella*, n° 440-441, octobre-novembre 1978, directeur Tomás Maldonado, consacré à « *Casabella* cinquant'anni 1928-1978 ».

13. V. Gregotti, « Appassionata ragionevolezza », *Casabella*, n° 544, mars 1988, p. 2-3.

14. « *Casabella* cinquant'anni 1928-1978 », *Casabella*, n° 440-441, octobre-novembre 1978. L'éditorial de Maldonado intitulé « *Casabella* oggi » se trouve p. 9 et 10.

15. Dans cette question, Maldonado se référait au « programme critique » de la nouvelle série de *Casabella*, programme

décrit deux ans auparavant dans son premier éditorial (n° 421, janvier 1977), dans lequel il affirmait que la revue devait devenir un « organe promouvant un débat ample et approfondi sur les conditions permettant de mettre en œuvre rapidement une recomposition (et une refondation) fondamentale du savoir-faire architectural ».

16. La nouvelle direction de *Casabella* suivait le projet « politique » d'hégémonie culturelle du Parti communiste italien (PCI),

en cherchant à transposer dans le domaine de l'architecture l'espoir de transformations profondes suscité en 1976 par le « compromis historique » entre les deux principaux partis italiens, la Démocratie chrétienne et le PCI.

17. Dans l'éditorial publié à l'occasion des soixante ans de la revue, précédemment cité (note 13, p. 3), Gregotti écrit à ce propos : « *Casabella* a essayé au cours de ces années d'éclairer une série d'aspects spécifiques à notre discipline, certainement plus riche et

l'architecture, plus particulièrement la philosophie, la littérature, la musique, l'histoire de l'art, ou encore la sociologie urbaine et la géographie. Cet intérêt pour d'autres disciplines fut cultivé en permanence par Gregotti dans le cadre de son activité d'essayiste et lorsqu'il était à la direction d'*Edilizia Moderna* et de *Rassegna*, mais il avait aussi passionné Rogers lorsqu'il était à la tête de *Casabella Continuità*. L'ouverture culturelle aux disciplines « autres », rendue manifeste dans les premiers numéros par la présence d'une rubrique intitulée « L'opinion des autres », avait également été pensée par Gregotti comme une tentative pour élargir le public de la revue, au-delà de la seule discipline architecturale. Ce ne fut pourtant pas un succès puisque *Casabella*, à la différence des titres concurrents comme *Domus* et *Abitare* – davantage orientés vers le public plus large du design et de l'architecture d'intérieur –, demeura une revue particulièrement « disciplinaire », avec un lectorat composé surtout d'architectes et d'étudiants¹⁸.

La revue comme « manifeste architectural »

Malgré les éléments de continuité entre les deux directions, évoqués précédemment, le premier numéro de la direction Gregotti (n° 478, mars 1982) se présenta aux yeux de ses lecteurs comme une *Casabella* radicalement renouvelée dans sa forme et dans l'organisation de ses contenus, relativement à la précédente mouture dirigée par Maldonado.

Ce premier numéro peut être interprété comme une sorte de « manifeste architectural », ce qu'atteste aussi la structure symétrique de son sommaire, organisé en cinq parties principales : deux projets architecturaux en ouver-

ture et en clôture du numéro, la section « Arguments » (comptes rendus de livres et d'expositions, nouvelles des concours et des politiques urbaines, courts essais sur des thèmes culturels, critiques de projets architecturaux) au centre ; encadrant la partie centrale, se trouvent les deux dernières sections, intitulées « Documents d'architecture » et « Enquête ». Entre ces cinq « piliers » sont insérés, en guise d'« entrecolonnement », quatre courts textes d'« opinion » publiés sur une double page, rappelant la configuration des pages culturelles des quotidiens. Il s'agit de l'éditorial de Gregotti¹⁹, d'une réflexion de Secchi sur l'urbanisme et la culture urbaine²⁰, d'un texte critique de l'architecte Carlo Aymonino²¹, auxquels s'ajoute l'article d'un « invité spécial », venant d'une discipline autre que l'architecture, qui figure dans la rubrique « L'opinion des autres »²². À partir du premier numéro, et de manière systématique (à 129 reprises), la dernière page est occupée par un texte original de Jacques Gubler – très court fragment d'historiographie en forme d'aphorismes – sous l'aspect d'une « carte postale »²³ envoyée à Myriam Tosoni²⁴, secrétaire de rédaction depuis l'époque de la direction de Rogers. Cette organisation claire du numéro en parties et rubriques répond au désir d'ancrer la publication dans sa périodicité mensuelle, en rompant complètement avec l'organisation thématique des numéros, sans lien direct avec l'actualité du débat architectural, qui prévalait dans la version précédente de la revue.

La nouvelle charte graphique, conçue par Pierluigi Cerri²⁵, cherche à valoriser la spécificité visuelle d'une revue d'architecture, en privilégiant particulièrement les dessins par rapport aux photographies, objectif désor-

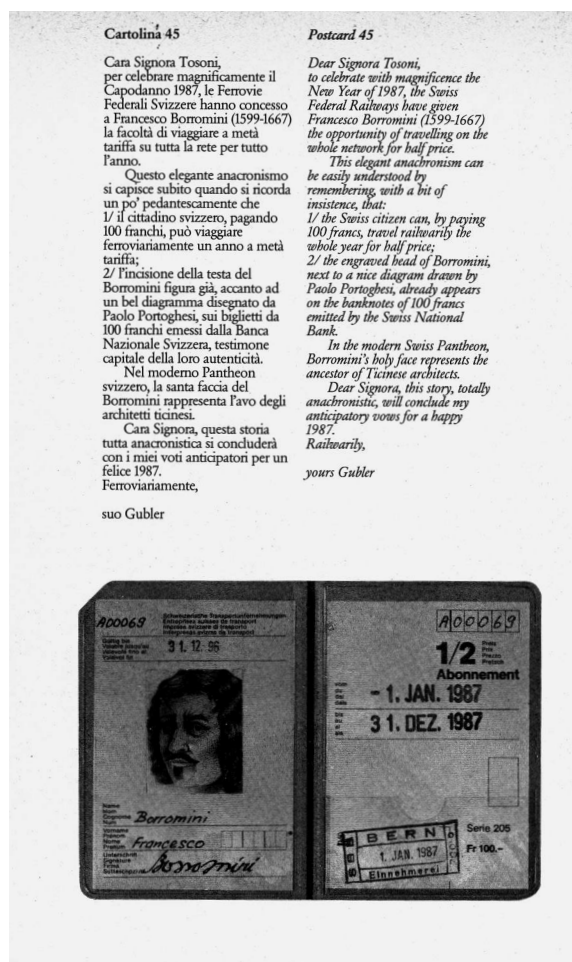
complexe dans ses implications (même si elle est parfois distraite par des éléments inutiles et superflus) que ce que la part inévitable d'académisme nous empêche de voir. »

18. En réalité, il n'y a jamais eu de recherches sur la réception critique de *Casabella*, de même qu'il manque de manière générale des études sur le public des revues spécialisées en Italie. Les données sur les tirages et sur les

ventes demeurent secrètes et les rares données communiquées sont généralement gonflées pour augmenter la valeur des revues au regard du marché publicitaire. Les seuls chiffres fiables concernent les abonnés, mais il n'existe pas de données publiées sur la composition sociologique de ces derniers. De plus, *Casabella* fut diffusée généralement dans les kiosques et les librairies, ce qui rend encore plus improbable la possibilité de connaître la composition de son lectorat.

19. V. Gregotti signera systématiquement un éditorial dans tous les numéros édités sous sa direction. Ils sont rassemblés dans : V. Gregotti, *Questioni di architettura. Editoriali di Casabella*, Turin, Einaudi, 1997.

20. Cette rubrique « urbanistique » sera signée en alternance au cours des deux premières années par Bernardo Secchi et Guglielmo Zambrini, tandis qu'à partir du n° 500 (mars 1984), le même Secchi ouvrira sa rubrique à des contributions d'autres auteurs.



Jacques Gubler,
« Cartolina 45 »,
in *Casabella*, n° 530,
décembre 1986, p. 64.

mais perceptible dès la couverture, élaborée sur la base d'un dessin unique en pleine page. Grâce à ces choix graphiques, *Casabella* met en évidence de manière franche et immédiate la centralité retrouvée du projet architectural, documenté de façon exhaustive : de la création des premiers croquis jusqu'aux détails de la construction, avec quelques photographies soigneusement choisies, selon une volonté affirmée d'illustrer le processus de conception et de construction plutôt que les qualités formelles de l'objet réalisé. Dans l'idée de Gregotti, le choix des deux projets publiés chaque mois devait s'appuyer sur le critère d'une double complémentarité : toujours un architecte italien face à un architecte étranger, et toujours un projet non encore réalisé face à une œuvre achevée. Dans le premier numéro, deux quartiers d'habitation populaire ont été choisis de manière exemplaire : celui de Gino Valle dans l'île de la Giudecca, à Venise, qui était alors à l'état de projet, et celui de la Quinta da Malagueira, réalisé (seulement en partie) par Álvaro Siza à Évora. Par la suite, cette double complémentarité ne pourra pas toujours être garantie : rapidement, les architectes italiens manqueront par rapport aux architectes étrangers, et les projets non achevés seront minoritaires par rapport aux projets terminés.

En réalité, la structure très claire des premiers numéros de 1982, avec les deux « piliers » représentant chacun un projet très documenté en ouverture et en clôture de la revue, ne sera pas maintenue de façon rigoureuse. D'une part, face à la nécessité de documenter plus de deux projets dans chaque numéro en raison de l'actualité, la revue commencera à publier des projets non seulement à l'intérieur des « Enquêtes », comme dans le

21. Dans cette rubrique, Carlo Aymonino et Franco Purini alterneront au cours de la première année, puis en 1983 et 1984, d'autres auteurs seront invités à y contribuer (Alan Colquhoun, Massimo Scolari, Oriol Bohigas, Leonardo Benevolo, Reyner Banham), avant que la rubrique ne disparaisse complètement.

22. Même si, au cours des années, la revue a continué d'accueillir régulièrement des articles issus de disciplines autres que

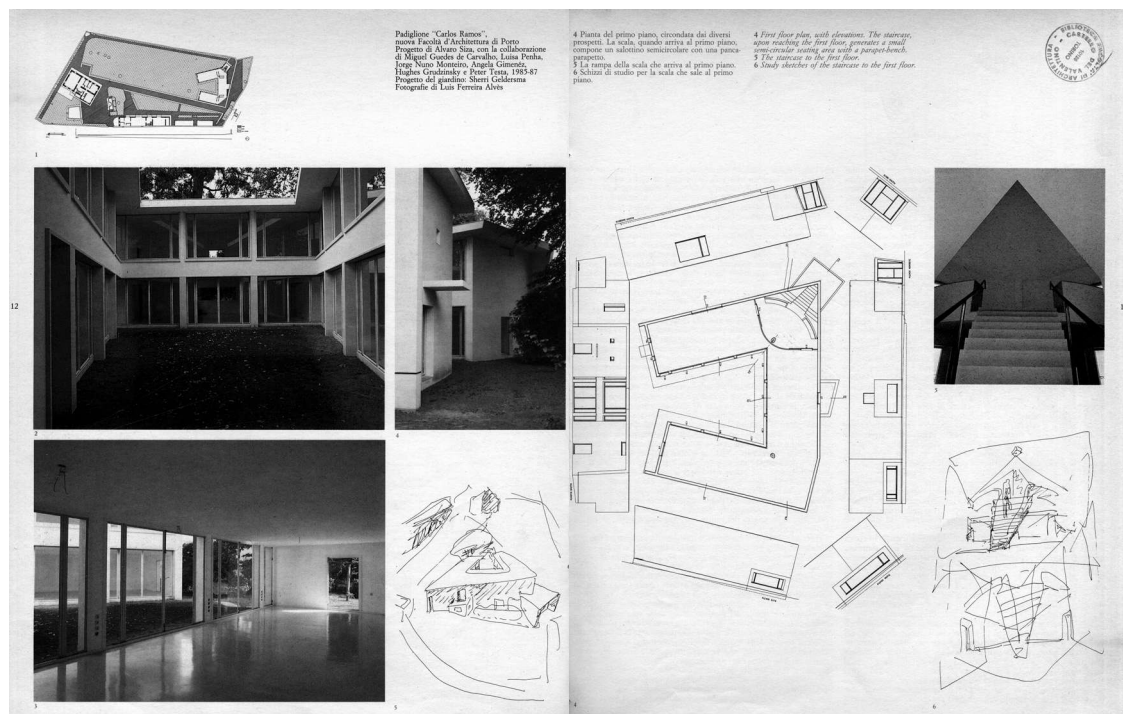
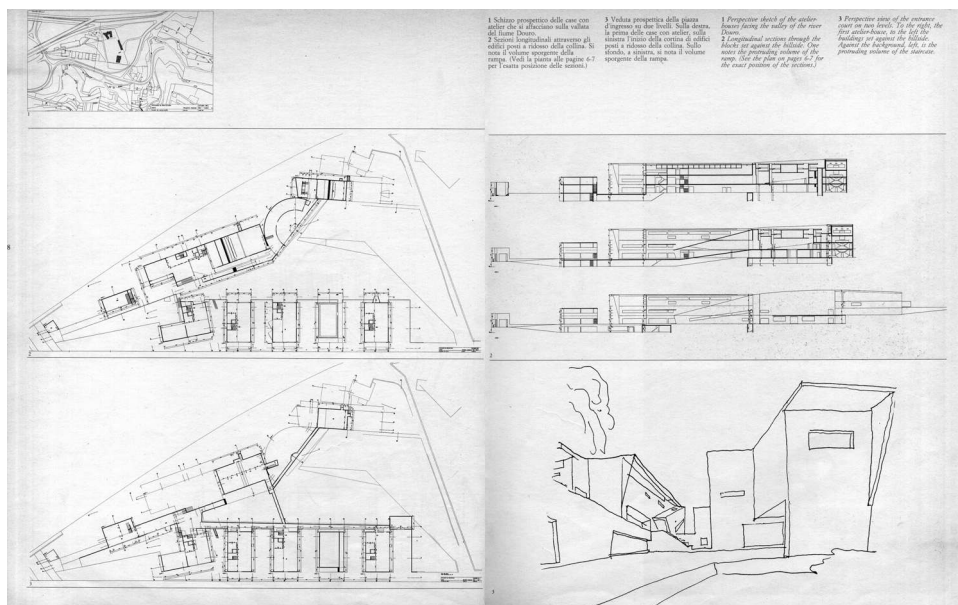
l'architecture, la rubrique « L'opinion des autres » durera seulement un an et demi, jusqu'au n° 493 (juillet-août 1983).

23. Les 129 « cartes postales » de Jacques Gubler seront publiées de façon systématique sur la dernière page des numéros simples, et seulement une fois dans un numéro double (carte postale 93 publiée dans le n° 586-587, janvier-février 1992, consacré aux États-Unis). Elles sont rassemblées dans le volume : J. Gubler, *Cara*

Signora Tosoni. Le Cartoline di Casabella 1982-1995, Milan, Skira Editore, 2005.

24. Née en 1927 comme Gregotti, Myriam Ada Tosoni succéda en 1958 à Julia Banfi au poste de secrétaire de la rédaction de *Casabella*, et resta à ce poste pendant 38 ans, jusqu'à la fin du mandat de Gregotti en 1996. D'autres informations intéressantes sur le travail de la rédaction figurent dans l'article « La Signora Tosoni esiste », in J. Gubler, *op. cit.* note 23, pp. 138-141.

Álvaro Siza Vieira,
« La nuova Facoltà
di architettura di
Porto », *Casabella*,
n° 547, juin 1988,
pp. 4-15 ; un exemple
de mise en pages d'un
projet d'architecture
(pp. 8-11-12-15), qui
montre l'articulation
de divers matériaux
graphiques pour
documenter l'ensemble
du processus de
projet.



cas des concours de projet, mais aussi dans les « Arguments », d'abord sous la forme de comptes rendus rapides, puis sous celle de petits articles allant jusqu'à trois pages, à partir de 1989. D'autre part, la structure « symétrique » du sommaire sera également bouleversée en 1989, avec la concentration d'une ou plusieurs architectures dans un bloc unique au début du numéro. Ce n'est qu'en 1992, avec le passage de 64 à 72 pages (à partir du n° 589, avril 1992) que l'on reviendra à l'organisation initiale, avec deux sections de projets, au début et à la fin de chaque numéro. Malgré ces discontinuités, *Casabella* maintiendra toujours une manière fort particulière de publier les projets d'architecture, qui constitue en soi une prise de position critique originale : privilégier le processus de création et non la description visuelle de l'œuvre réalisée signifie affirmer la spécificité fortement disciplinaire de la revue, pensée par des architectes pour un public composé avant tout d'architectes et d'étudiants en architecture. Le moindre détail participe de ce choix, jusqu'à la sélection du papier : un support lourd, opaque, sur un fond jaune pâle, parfait pour la mise en valeur des dessins des architectes (notamment les dessins réalisés au crayon), mais contestable pour l'impression des photographies. *Casabella* est donc résolument en rupture avec le modèle dominant des « revues sur papier glacé » de ce domaine, qui se conformeront toujours plus à la culture de la séduction photographique empruntée au monde publicitaire.

L'orchestre de *Casabella*

Gardant le souvenir de sa propre expérience à *Casabella Continuità* lorsque, à peine âgé de vingt-six ans, il fut

appelé en 1953 par Rogers pour entrer à la rédaction de la revue, Gregotti voulut s'entourer d'une rédaction composée de jeunes architectes, passionnés par la critique et le projet, mais avec des formations et des intérêts culturels variés. Afin qu'ils l'assistent à la direction, il nomma deux jeunes « assistants » : le Milanais Giacomo Polin, à peine diplômé de l'IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) de Venise sous la direction de Giorgio Ciucci et déjà actif dans la rédaction à l'époque de Maldonado, et le Genevois Pierre-Alain Croset, encore étudiant à l'École polytechnique de Lausanne et rédacteur de *Rassegna*²⁶ en 1979-1980. Il décida aussi de maintenir dans l'équipe, pendant la première année, trois personnes de la rédaction précédente (Renato Airoldi, Stefano Magistretti et Ornella Selvafolta), faisant appel pour compléter le groupe à Sergio Crotti, architecte et professeur d'université de la génération précédente, qui avait été l'assistant de Gregotti à l'École polytechnique de Milan dans les années 1960.

Malgré les remplacements fréquents, le noyau dur de la rédaction de *Casabella* permit de maintenir une grande stabilité et une certaine continuité, aucun des huit jeunes choisis par Gregotti n'étant resté moins de cinq années²⁷. Gregotti avait choisi ses collaborateurs non pas sur la base d'une « filiation » traditionnelle de type universitaire²⁸, mais pour leurs compétences critiques qu'il avait découvertes, le plus souvent, dans leurs textes publiés dans *Casabella*, avant d'entrer à la rédaction. Le seul « non-architecte » du groupe était Bruno Pedretti, diplômé en philosophie et en histoire de l'art, un peu plus âgé que les autres et avec une certaine expérience dans l'édition : il fut appelé par Gregotti pour

25. Architecte associé de l'agence Gregotti Associati, apprécié dans le domaine du design, de l'architecture d'intérieur, de la scénographie des expositions et du graphisme éditorial, directeur artistique de la maison d'édition Electa depuis 1976, Cerri avait déjà conçu le projet graphique de la nouvelle série de *Casabella* sous la direction de Maldonado.

26. Après avoir connu Gregotti en 1978, lorsqu'il était professeur invité à l'École polytechnique de Lausanne, Croset vécut

un an à Milan en 1979-1980 pour un stage dans l'agence Gregotti Associati, associant un emploi rédactionnel (il fut responsable du n° 3 de *Rassegna* sur « Les clients de Le Corbusier ») à son travail d'architecte.

27. Croset demeura assistant pendant 14 ans, Brandolini pendant 10 ans (5 comme rédacteur et 5 comme assistant), Pedretti 7 ans, Angelillo et Baglione 6 ans, Zardini et Milesi 5 ans, Polin 4 ans avec Gregotti (3 comme assistant, 1 comme rédacteur) et 1 an avec Maldonado.

28. Dans le groupe de la rédaction, seuls Croset et Angelillo avaient été élèves de Gregotti, respectivement à l'École polytechnique de Lausanne et à l'IUAV de Venise, tous deux ayant eu une courte expérience professionnelle au sein de l'agence Gregotti Associati.

diriger la section « Arguments », à laquelle il contribuait depuis des années par des essais et des comptes rendus. Pedretti a proposé²⁹ une interprétation évocatrice du travail de la rédaction de *Casabella* en le comparant au « travail de groupe » d'un grand orchestre de musique classique ou d'une équipe de football. Pedretti rappelle qu'il existait dans le groupe de la rédaction, jeune et bariolé, un esprit d'émulation collective, stimulé par l'empreinte culturelle profonde de Gregotti : « Avec le recul, ce qui me caractérise c'est le fait d'avoir été l'un des membres de l'orchestre de *Casabella*. Pour suivre la métaphore musicale, j'aime l'idée que pendant ces années nous fûmes comme l'Orchestre philharmonique de Berlin de Furtwängler, et non celui de Karajan, que notre revue a employé des sonorités d'une épaisseur interprétative allant jusqu'à l'excès, et non des coloris parfaitement polis.³⁰ »

Au sein de la rédaction, il arrivait que la ligne éditoriale de Gregotti fût critiquée, donnant souvent naissance à des désaccords et à des avis divergents, particulièrement sur la question du choix des projets à publier. Pedretti reconnaît aussi l'intérêt du débat culturel interne à la revue, qui se nourrissait de l'intérêt pour le dialogue entre l'architecture et les autres disciplines que Gregotti avait hérité de sa longue collaboration avec Rogers : « Les développements de *Casabella*, sur un ton sociologique, politique, philosophique ou historique, suggéraient à nos lecteurs que le savoir architectural se construit en relation avec les autres savoirs. » Fort de sa position hétérodoxe de « non-architecte » dans une rédaction composée exclusivement d'architectes, Pedretti offre un témoignage révélateur qui

prend des accents de mise en garde : « Nous n'étions pas interdisciplinaires. Nous avons plutôt été les représentants d'une période au cours de laquelle un savoir disciplinaire (en l'espèce celui de l'architecture) cherchait un statut qui lui soit propre, en dépassant ses inhibitions – héritées des fuites centripètes de la critique hyper-politique de 1968 – par rapport au pragmatisme, mais avec le double objectif de ne céder ni aux réductions de la discipline au professionnalisme d'une part, ni aux germes de l'esthétisation de l'architecture d'autre part. Plus que d'interdisciplinarité, pour ces années de *Casabella*, il serait opportun de parler d'une recherche sur le caractère général du savoir architectural³¹ [...]. »

Si l'on suit la métaphore de la rédaction de *Casabella* conçue comme un orchestre, il faut reconnaître que les rédacteurs étaient peu spécialisés, ce qui les rendait susceptibles de jouer simultanément de plusieurs « instruments » : préparer l'édition de la publication d'un projet, écrire la présentation critique d'une réalisation, mettre en pages un document historique, proposer un programme de contributions théoriques. Il n'existait donc pas de véritable hiérarchie à l'intérieur de la rédaction, et la répartition des tâches et des responsabilités était continuellement discutée et remise en question d'un numéro à l'autre, suivant les affinités personnelles plutôt qu'une division rigoureuse du travail. L'unique « spécialisation » des rédacteurs concernait leurs compétences linguistiques, mises à profit pour la correction des traductions des textes d'auteurs étrangers, mais aussi leur relation personnelle à des contextes culturels particuliers, découverts à l'occasion de leurs études ou au cours de leurs travaux³².

29. Bruno Pedretti, « L'oro del ricordo », in F. Filippi, L. Gibello, M. Robilant, 1970-2000. *Episodi e temi di storia dell'architettura*, Turin, Celid, 2006, pp. 211-213.

30. *Ibid.*, p. 211.

31. *Ibid.*, p. 212.

32. Par exemple, Croset s'occupa plus particulièrement des rapports avec les architectes et les auteurs en France, en Suisse et en Allemagne, Brandolini avec ceux d'Angleterre et des Pays nordiques, Antonio Angelillo avec ceux d'Espagne et du Portugal, où il étudia et travailla avec Álvaro Siza.

Une double page
représentative
de la section des
« Arguments »,
Casabella, n° 578,
avril 1991, pp. 28-29.

In breve

AA.VV. Impianti sportivi. Parchi e giardini. "Costruire in Lombardia 1983-1987", a cura di Ornella Salvadori, Electa, Milano 1990, pp. 230, 116 illustrazioni.

Il quinto volume della collana "Costruire in Lombardia" curata da Ornella Salvadori si occupa di "Impianti sportivi - Parchi e giardini". Settori complementari, questi, che assicurano alla stessa funzione di "svago rigeneratore" e che a livello urbanistico svolgono un ruolo fondativo, anche grazie alle loro dimensioni e capacità di catalizzazione e vocazione pubblica.

Il libro si divide in due sezioni, uno per argomento, ciascuno affronta doppiamente alcuni aspetti generali legati al progetto e alla sua costruzione, e poi offre una panoramica di realizzazioni specifiche. Tra i progetti sportivi

troviamo gli impianti tipici di S. Siro, il circuito automobilistico di Monza, il centro natatorio di Seregno, tra i progetti di parchi e giardini, il parco Sempione a Milano, l'Edenpark, il giardino Piccinardi a Torino.

Uno degli indubbi meriti e stimoli del volume è di mettere in mostra le carriere attuali, nel nostro paese, nella progettazione di questi due settori, dell'architettura, e della mancanza di un loro effettivo punto d'incontro: gli edifici sportivi si fermano quasi sempre a livello di edilizia, mentre per il disegno del verde gli ultimi esempi degni di nota risalgono al secolo scorso.

Per la ricerca di informazioni, esempi e materiali illustrativi, il volume è un ottimo contributo a quanto la Lombardia offre sul piano dell'architettura.

volume, nel quale presenta alcune delle opere di maggior prestigio artistico e di maggior prestigio scientifico per periodi. Il primo va dalla seconda metà Ottocento al primo cinquantennio novecentesco, il secondo copre i decenni tra le due guerre, il terzo presenta i grandi edifici degli anni Cinquanta ad oggi. Una mappa, infine, aiuta il visitatore di nella ricerca e nell'identificazione dei giardini, per ognuno dei quali l'autrice fornisce una scheda analitica che non disdegna però considerazioni critiche.

Un convegno su Severo Muratori In occasione dell'ottantesimo anniversario della nascita, a Modena, di Severo Muratori, il Comune di Modena e l'Università di Bologna promuovono un convegno sul suo pensiero e la sua opera. Il convegno, che si terrà a Modena, presso il Collegio San Carlo, il 14 e il 15 maggio 1991, si articolerà in quattro sessioni di lavoro: il pensiero e l'ingegnamento di Muratori, le posizioni della critica di fronte a questa figura, l'opera di Muratori nel quadro dell'architettura del XX secolo, la presentazione e il dibattito sulla mostra itinerante dei suoi progetti, che si terrà a Modena dal 23 maggio al 16 giugno.

Serena Maffioletti, New York. Un secolo di grattacieli a Manhattan. Clup, Milano 1991, pp. 176 con ill., L. 20.000.

Si tratta del nuovo volume della collana "Stella Polare, Guide di architettura", dove sono già compresi titoli come *Berlino, Palazzo, Pamp...*. Più che guide in senso classico, ci troviamo di fronte a testi che suggeriscono percorsi tematici i quali, pur rispettando le caratteristiche didattiche della guida, organizzano i materiali secondo specifici interessi storici o, come in questo caso, topologici. Il presente volume comprende una introduzione che riassume la vicenda storica

dell'edificazione dei grattacieli, proponendo poi tre itinerari tematico-tematici scanditi per periodi. Il primo va dalla seconda metà Ottocento al primo cinquantennio novecentesco, il secondo copre i decenni tra le due guerre, il terzo presenta i grandi edifici degli anni Cinquanta ad oggi. Una mappa, infine, aiuta il visitatore di nella ricerca e nell'identificazione dei grattacieli, per ognuno dei quali l'autrice fornisce una scheda analitica che non disdegna però considerazioni critiche.



Manifestazioni in onore di Riccardo Manzoni Nei giorni 10 e 11 maggio 1991 si terranno a Roma, presso la Facoltà di Ingegneria, via Eudossiana 18, e presso l'Accademia nazionale di San Luca, due giornate di manifestazioni culturali in onore di Riccardo Manzoni, scomparso nel dicembre 1989.

L'iniziativa, promossa dalla Facoltà di Ingegneria dell'Università "La Sapienza" di Roma in collaborazione con altri enti, prevede un convegno sulla figura e l'opera di Manzoni; una mostra di opere e un catalogo e l'avvio di un concorso/borsa di studi per giovani laureati in ingegneria.

Architetti in Pusteria. Tentativi e tentazioni. Mostra e volume patrocinati dall'Unione degli architetti della provincia di Bolzano e dal Comune di Brunico, 1990.

Il contesto interregionale della Val Pusteria, visto in chiave architettonica, fa da sfondo a questa iniziativa regionalista (una mostra in autunno 1990, e un catalogo in inverno 1991) da parte di un loro gruppo gruppo di architetti della zona. Si tratta di opere in larga parte residenziali, assieme a concorsi, progetti micro-urbanistici, e varie realizzazioni di interni. La qualità



Il progetto premiato per Hoog Kortrijk

All'inizio del 1990, la Municipalità di Kortrijk (Belgio) e l'Intercomunale Località hanno organizzato un concorso ad inviti per lo sviluppo di un piano per la parte meridionale della città. Hoog Kortrijk. Il tema ha riguardato essenzialmente la zona a punto di elementi atti a "strutturare" una nuova parte di città, nel suo sito sono stati confrontati i progetti di Stéphane Beel, Bernardo Secchi, Ren Koshino, Bob Van Reel.

Il programma richiedeva che a partire dalla situazione esistente, in forte espansione, si realizzasse un'eterogeneità. I progettisti indicavano i possibili modi di costruire un "spazio urbano" e di nuova centralità a Hoog Kortrijk, rinforzando le relazioni fra il nuovo polo e il centro storico.

Il concorso è stato vinto da Bernardo Secchi, con un progetto che precisa alcuni dei nodi teorici presenti nelle sue riflessioni più recenti. Mettere in relazione un insieme di forme e di strutture urbane senza legami apparenti — come scrive Secchi nella relazione di progetto — non richiede tanto la creazione di emergenza, punti di riferimento visivi nel paesaggio delle Flandre, caratterizzati da edificazione bassa e da rari fuorilegge, quanto piuttosto che si privilegi il carattere e l'articolazione degli spazi aperti.

Il progetto affida a tre nuovi agenti urbani, chiamati "palateria", il compito di strutturare lo spazio. Tre superfici piane, orizzontali intersecano il canale declivo del terreno, superficie e spessore consentono a questi elementi di definire un progetto di ruolo e tre dimensioni; ad esse fanno riferimento edifici e percorsi, che le articolano in luoghi collettivi di natura molto diversa. (Paola Viganò)

Concorso urbanistico ad inviti per Hoog Kortrijk, Belgio Progetto di Bernardo Secchi con Goffredo Serriti, Paola Viganò, Claudio Zappalà e con Andrea Bassi, Giorgio Belli, Antonio Longo, Darya Nanni, Mariastefania Secchi, Stefano Tiberti.

In alto: planimetria generale. Legenda: 1. Galeote I, 2. Centro espositivo, 3. Galeote II, 4. Ufficio e commercio, 5. Galeote III, 6. Zona sportiva, 7. Galeote I, 8. Galeote II, 9. Galeote III, 10. Galeote IV, 11. Galeote V, 12. Galeote VI, 13. Galeote VII, 14. Galeote VIII, 15. Galeote IX, 16. Galeote X, 17. Galeote XI, 18. Galeote XII, 19. Galeote XIII, 20. Galeote XIV, 21. Galeote XV, 22. Galeote XVI, 23. Galeote XVII, 24. Galeote XVIII, 25. Galeote XIX, 26. Galeote XX, 27. Galeote XXI, 28. Galeote XXII, 29. Galeote XXIII, 30. Galeote XXIV, 31. Galeote XXV, 32. Galeote XXVI, 33. Galeote XXVII, 34. Galeote XXVIII, 35. Galeote XXIX, 36. Galeote XXX, 37. Galeote XXXI, 38. Galeote XXXII, 39. Galeote XXXIII, 40. Galeote XXXIV, 41. Galeote XXXV, 42. Galeote XXXVI, 43. Galeote XXXVII, 44. Galeote XXXVIII, 45. Galeote XXXIX, 46. Galeote XL, 47. Galeote XLI, 48. Galeote XLII, 49. Galeote XLIII, 50. Galeote XLIV, 51. Galeote XLV, 52. Galeote XLVI, 53. Galeote XLVII, 54. Galeote XLVIII, 55. Galeote XLIX, 56. Galeote L, 57. Galeote LI, 58. Galeote LII, 59. Galeote LIII, 60. Galeote LIV, 61. Galeote LV, 62. Galeote LVI, 63. Galeote LVII, 64. Galeote LVIII, 65. Galeote LIX, 66. Galeote LX, 67. Galeote LXI, 68. Galeote LXII, 69. Galeote LXIII, 70. Galeote LXIV, 71. Galeote LXV, 72. Galeote LXVI, 73. Galeote LXVII, 74. Galeote LXVIII, 75. Galeote LXIX, 76. Galeote LXX, 77. Galeote LXXI, 78. Galeote LXXII, 79. Galeote LXXIII, 80. Galeote LXXIV, 81. Galeote LXXV, 82. Galeote LXXVI, 83. Galeote LXXVII, 84. Galeote LXXVIII, 85. Galeote LXXIX, 86. Galeote LXXX, 87. Galeote LXXXI, 88. Galeote LXXXII, 89. Galeote LXXXIII, 90. Galeote LXXXIV, 91. Galeote LXXXV, 92. Galeote LXXXVI, 93. Galeote LXXXVII, 94. Galeote LXXXVIII, 95. Galeote LXXXIX, 96. Galeote LXXXX, 97. Galeote LXXXXI, 98. Galeote LXXXXII, 99. Galeote LXXXXIII, 100. Galeote LXXXXIV, 101. Galeote LXXXXV, 102. Galeote LXXXXVI, 103. Galeote LXXXXVII, 104. Galeote LXXXXVIII, 105. Galeote LXXXXIX, 106. Galeote LXXXXX, 107. Galeote LXXXXXI, 108. Galeote LXXXXXII, 109. Galeote LXXXXXIII, 110. Galeote LXXXXXIV, 111. Galeote LXXXXXV, 112. Galeote LXXXXXVI, 113. Galeote LXXXXXVII, 114. Galeote LXXXXXVIII, 115. Galeote LXXXXXIX, 116. Galeote LXXXXXX, 117. Galeote LXXXXXXI, 118. Galeote LXXXXXXII, 119. Galeote LXXXXXXIII, 120. Galeote LXXXXXXIV, 121. Galeote LXXXXXXV, 122. Galeote LXXXXXXVI, 123. Galeote LXXXXXXVII, 124. Galeote LXXXXXXVIII, 125. Galeote LXXXXXXIX, 126. Galeote LXXXXXXX, 127. Galeote LXXXXXXXI, 128. Galeote LXXXXXXXII, 129. Galeote LXXXXXXXIII, 130. Galeote LXXXXXXXIV, 131. Galeote LXXXXXXXV, 132. Galeote LXXXXXXXVI, 133. Galeote LXXXXXXXVII, 134. Galeote LXXXXXXXVIII, 135. Galeote LXXXXXXXIX, 136. Galeote LXXXXXXX, 137. Galeote LXXXXXXXI, 138. Galeote LXXXXXXXII, 139. Galeote LXXXXXXXIII, 140. Galeote LXXXXXXXIV, 141. Galeote LXXXXXXXV, 142. Galeote LXXXXXXXVI, 143. Galeote LXXXXXXXVII, 144. Galeote LXXXXXXXVIII, 145. Galeote LXXXXXXXIX, 146. Galeote LXXXXXXX, 147. Galeote LXXXXXXXI, 148. Galeote LXXXXXXXII, 149. Galeote LXXXXXXXIII, 150. Galeote LXXXXXXXIV, 151. Galeote LXXXXXXXV, 152. Galeote LXXXXXXXVI, 153. Galeote LXXXXXXXVII, 154. Galeote LXXXXXXXVIII, 155. Galeote LXXXXXXXIX, 156. Galeote LXXXXXXX, 157. Galeote LXXXXXXXI, 158. Galeote LXXXXXXXII, 159. Galeote LXXXXXXXIII, 160. Galeote LXXXXXXXIV, 161. Galeote LXXXXXXXV, 162. Galeote LXXXXXXXVI, 163. Galeote LXXXXXXXVII, 164. Galeote LXXXXXXXVIII, 165. Galeote LXXXXXXXIX, 166. Galeote LXXXXXXX, 167. Galeote LXXXXXXXI, 168. Galeote LXXXXXXXII, 169. Galeote LXXXXXXXIII, 170. Galeote LXXXXXXXIV, 171. Galeote LXXXXXXXV, 172. Galeote LXXXXXXXVI, 173. Galeote LXXXXXXXVII, 174. Galeote LXXXXXXXVIII, 175. Galeote LXXXXXXXIX, 176. Galeote LXXXXXXX, 177. Galeote LXXXXXXXI, 178. Galeote LXXXXXXXII, 179. Galeote LXXXXXXXIII, 180. Galeote LXXXXXXXIV, 181. Galeote LXXXXXXXV, 182. Galeote LXXXXXXXVI, 183. Galeote LXXXXXXXVII, 184. Galeote LXXXXXXXVIII, 185. Galeote LXXXXXXXIX, 186. Galeote LXXXXXXX, 187. Galeote LXXXXXXXI, 188. Galeote LXXXXXXXII, 189. Galeote LXXXXXXXIII, 190. Galeote LXXXXXXXIV, 191. Galeote LXXXXXXXV, 192. Galeote LXXXXXXXVI, 193. Galeote LXXXXXXXVII, 194. Galeote LXXXXXXXVIII, 195. Galeote LXXXXXXXIX, 196. Galeote LXXXXXXX, 197. Galeote LXXXXXXXI, 198. Galeote LXXXXXXXII, 199. Galeote LXXXXXXXIII, 200. Galeote LXXXXXXXIV, 201. Galeote LXXXXXXXV, 202. Galeote LXXXXXXXVI, 203. Galeote LXXXXXXXVII, 204. Galeote LXXXXXXXVIII, 205. Galeote LXXXXXXXIX, 206. Galeote LXXXXXXX, 207. Galeote LXXXXXXXI, 208. Galeote LXXXXXXXII, 209. Galeote LXXXXXXXIII, 210. Galeote LXXXXXXXIV, 211. Galeote LXXXXXXXV, 212. Galeote LXXXXXXXVI, 213. Galeote LXXXXXXXVII, 214. Galeote LXXXXXXXVIII, 215. Galeote LXXXXXXXIX, 216. Galeote LXXXXXXX, 217. Galeote LXXXXXXXI, 218. Galeote LXXXXXXXII, 219. Galeote LXXXXXXXIII, 220. Galeote LXXXXXXXIV, 221. Galeote LXXXXXXXV, 222. Galeote LXXXXXXXVI, 223. Galeote LXXXXXXXVII, 224. Galeote LXXXXXXXVIII, 225. Galeote LXXXXXXXIX, 226. Galeote LXXXXXXX, 227. Galeote LXXXXXXXI, 228. Galeote LXXXXXXXII, 229. Galeote LXXXXXXXIII, 230. Galeote LXXXXXXXIV, 231. Galeote LXXXXXXXV, 232. Galeote LXXXXXXXVI, 233. Galeote LXXXXXXXVII, 234. Galeote LXXXXXXXVIII, 235. Galeote LXXXXXXXIX, 236. Galeote LXXXXXXX, 237. Galeote LXXXXXXXI, 238. Galeote LXXXXXXXII, 239. Galeote LXXXXXXXIII, 240. Galeote LXXXXXXXIV, 241. Galeote LXXXXXXXV, 242. Galeote LXXXXXXXVI, 243. Galeote LXXXXXXXVII, 244. Galeote LXXXXXXXVIII, 245. Galeote LXXXXXXXIX, 246. Galeote LXXXXXXX, 247. Galeote LXXXXXXXI, 248. Galeote LXXXXXXXII, 249. Galeote LXXXXXXXIII, 250. Galeote LXXXXXXXIV, 251. Galeote LXXXXXXXV, 252. Galeote LXXXXXXXVI, 253. Galeote LXXXXXXXVII, 254. Galeote LXXXXXXXVIII, 255. Galeote LXXXXXXXIX, 256. Galeote LXXXXXXX, 257. Galeote LXXXXXXXI, 258. Galeote LXXXXXXXII, 259. Galeote LXXXXXXXIII, 260. Galeote LXXXXXXXIV, 261. Galeote LXXXXXXXV, 262. Galeote LXXXXXXXVI, 263. Galeote LXXXXXXXVII, 264. Galeote LXXXXXXXVIII, 265. Galeote LXXXXXXXIX, 266. Galeote LXXXXXXX, 267. Galeote LXXXXXXXI, 268. Galeote LXXXXXXXII, 269. Galeote LXXXXXXXIII, 270. Galeote LXXXXXXXIV, 271. Galeote LXXXXXXXV, 272. Galeote LXXXXXXXVI, 273. Galeote LXXXXXXXVII, 274. Galeote LXXXXXXXVIII, 275. Galeote LXXXXXXXIX, 276. Galeote LXXXXXXX, 277. Galeote LXXXXXXXI, 278. Galeote LXXXXXXXII, 279. Galeote LXXXXXXXIII, 280. Galeote LXXXXXXXIV, 281. Galeote LXXXXXXXV, 282. Galeote LXXXXXXXVI, 283. Galeote LXXXXXXXVII, 284. Galeote LXXXXXXXVIII, 285. Galeote LXXXXXXXIX, 286. Galeote LXXXXXXX, 287. Galeote LXXXXXXXI, 288. Galeote LXXXXXXXII, 289. Galeote LXXXXXXXIII, 290. Galeote LXXXXXXXIV, 291. Galeote LXXXXXXXV, 292. Galeote LXXXXXXXVI, 293. Galeote LXXXXXXXVII, 294. Galeote LXXXXXXXVIII, 295. Galeote LXXXXXXXIX, 296. Galeote LXXXXXXX, 297. Galeote LXXXXXXXI, 298. Galeote LXXXXXXXII, 299. Galeote LXXXXXXXIII, 300. Galeote LXXXXXXXIV, 301. Galeote LXXXXXXXV, 302. Galeote LXXXXXXXVI, 303. Galeote LXXXXXXXVII, 304. Galeote LXXXXXXXVIII, 305. Galeote LXXXXXXXIX, 306. Galeote LXXXXXXX, 307. Galeote LXXXXXXXI, 308. Galeote LXXXXXXXII, 309. Galeote LXXXXXXXIII, 310. Galeote LXXXXXXXIV, 311. Galeote LXXXXXXXV, 312. Galeote LXXXXXXXVI, 313. Galeote LXXXXXXXVII, 314. Galeote LXXXXXXXVIII, 315. Galeote LXXXXXXXIX, 316. Galeote LXXXXXXX, 317. Galeote LXXXXXXXI, 318. Galeote LXXXXXXXII, 319. Galeote LXXXXXXXIII, 320. Galeote LXXXXXXXIV, 321. Galeote LXXXXXXXV, 322. Galeote LXXXXXXXVI, 323. Galeote LXXXXXXXVII, 324. Galeote LXXXXXXXVIII, 325. Galeote LXXXXXXXIX, 326. Galeote LXXXXXXX, 327. Galeote LXXXXXXXI, 328. Galeote LXXXXXXXII, 329. Galeote LXXXXXXXIII, 330. Galeote LXXXXXXXIV, 331. Galeote LXXXXXXXV, 332. Galeote LXXXXXXXVI, 333. Galeote LXXXXXXXVII, 334. Galeote LXXXXXXXVIII, 335. Galeote LXXXXXXXIX, 336. Galeote LXXXXXXX, 337. Galeote LXXXXXXXI, 338. Galeote LXXXXXXXII, 339. Galeote LXXXXXXXIII, 340. Galeote LXXXXXXXIV, 341. Galeote LXXXXXXXV, 342. Galeote LXXXXXXXVI, 343. Galeote LXXXXXXXVII, 344. Galeote LXXXXXXXVIII, 345. Galeote LXXXXXXXIX, 346. Galeote LXXXXXXX, 347. Galeote LXXXXXXXI, 348. Galeote LXXXXXXXII, 349. Galeote LXXXXXXXIII, 350. Galeote LXXXXXXXIV, 351. Galeote LXXXXXXXV, 352. Galeote LXXXXXXXVI, 353. Galeote LXXXXXXXVII, 354. Galeote LXXXXXXXVIII, 355. Galeote LXXXXXXXIX, 356. Galeote LXXXXXXX, 357. Galeote LXXXXXXXI, 358. Galeote LXXXXXXXII, 359. Galeote LXXXXXXXIII, 360. Galeote LXXXXXXXIV, 361. Galeote LXXXXXXXV, 362. Galeote LXXXXXXXVI, 363. Galeote LXXXXXXXVII, 364. Galeote LXXXXXXXVIII, 365. Galeote LXXXXXXXIX, 366. Galeote LXXXXXXX, 367. Galeote LXXXXXXXI, 368. Galeote LXXXXXXXII, 369. Galeote LXXXXXXXIII, 370. Galeote LXXXXXXXIV, 371. Galeote LXXXXXXXV, 372. Galeote LXXXXXXXVI, 373. Galeote LXXXXXXXVII, 374. Galeote LXXXXXXXVIII, 375. Galeote LXXXXXXXIX, 376. Galeote LXXXXXXX, 377. Galeote LXXXXXXXI, 378. Galeote LXXXXXXXII, 379. Galeote LXXXXXXXIII, 380. Galeote LXXXXXXXIV, 381. Galeote LXXXXXXXV, 382. Galeote LXXXXXXXVI, 383. Galeote LXXXXXXXVII, 384. Galeote LXXXXXXXVIII, 385. Galeote LXXXXXXXIX, 386. Galeote LXXXXXXX, 387. Galeote LXXXXXXXI, 388. Galeote LXXXXXXXII, 389. Galeote LXXXXXXXIII, 390. Galeote LXXXXXXXIV, 391. Galeote LXXXXXXXV, 392. Galeote LXXXXXXXVI, 393. Galeote LXXXXXXXVII, 394. Galeote LXXXXXXXVIII, 395. Galeote LXXXXXXXIX, 396. Galeote LXXXXXXX, 397. Galeote LXXXXXXXI, 398. Galeote LXXXXXXXII, 399. Galeote LXXXXXXXIII, 400. Galeote LXXXXXXXIV, 401. Galeote LXXXXXXXV, 402. Galeote LXXXXXXXVI, 403. Galeote LXXXXXXXVII, 404. Galeote LXXXXXXXVIII, 405. Galeote LXXXXXXXIX, 406. Galeote LXXXXXXX, 407. Galeote LXXXXXXXI, 408. Galeote LXXXXXXXII, 409. Galeote LXXXXXXXIII, 410. Galeote LXXXXXXXIV, 411. Galeote LXXXXXXXV, 412. Galeote LXXXXXXXVI, 413. Galeote LXXXXXXXVII, 414. Galeote LXXXXXXXVIII, 415. Galeote LXXXXXXXIX, 416. Galeote LXXXXXXX, 417. Galeote LXXXXXXXI, 418. Galeote LXXXXXXXII, 419. Galeote LXXXXXXXIII, 420. Galeote LXXXXXXXIV, 421. Galeote LXXXXXXXV, 422. Galeote LXXXXXXXVI, 423. Galeote LXXXXXXXVII, 424. Galeote LXXXXXXXVIII, 425. Galeote LXXXXXXXIX, 426. Galeote LXXXXXXX, 427. Galeote LXXXXXXXI, 428. Galeote LXXXXXXXII, 429. Galeote LXXXXXXXIII, 430. Galeote LXXXXXXXIV, 431. Galeote LXXXXXXXV, 432. Galeote LXXXXXXXVI, 433. Galeote LXXXXXXXVII, 434. Galeote LXXXXXXXVIII, 435. Galeote LXXXXXXXIX, 436. Galeote LXXXXXXX, 437. Galeote LXXXXXXXI, 438. Galeote LXXXXXXXII, 439. Galeote LXXXXXXXIII, 440. Galeote LXXXXXXXIV, 441. Galeote LXXXXXXXV, 442. Galeote LXXXXXXXVI, 443. Galeote LXXXXXXXVII, 444. Galeote LXXXXXXXVIII, 445. Galeote LXXXXXXXIX, 446. Galeote LXXXXXXX, 447. Galeote LXXXXXXXI, 448. Galeote LXXXXXXXII, 449. Galeote LXXXXXXXIII, 450. Galeote LXXXXXXXIV, 451. Galeote LXXXXXXXV, 452. Galeote LXXXXXXXVI, 453. Galeote LXXXXXXXVII, 454. Galeote LXXXXXXXVIII, 455. Galeote LXXXXXXXIX, 456. Galeote LXXXXXXX, 457. Galeote LXXXXXXXI, 458. Galeote LXXXXXXXII, 459. Galeote LXXXXXXXIII, 460. Galeote LXXXXXXXIV, 461. Galeote LXXXXXXXV, 462. Galeote LXXXXXXXVI, 463. Galeote LXXXXXXXVII, 464. Galeote LXXXXXXXVIII, 465. Galeote LXXXXXXXIX, 466. Galeote LXXXXXXX, 467. Galeote LXXXXXXXI, 468. Galeote LXXXXXXXII, 469. Galeote LXXXXXXXIII, 470. Galeote LXXXXXXXIV, 471. Galeote LXXXXXXXV, 472. Galeote LXXXXXXXVI, 473. Galeote LXXXXXXXVII, 474. Galeote LXXXXXXXVIII, 475. Galeote LXXXXXXXIX, 476. Galeote LXXXXXXX, 477. Galeote LXXXXXXXI, 478. Galeote LXXXXXXXII, 479. Galeote LXXXXXXXIII, 480. Galeote LXXXXXXXIV, 481. Galeote LXXXXXXXV, 482. Galeote LXXXXXXXVI, 483. Galeote LXXXXXXXVII, 484. Galeote LXXXXXXXVIII, 485. Galeote LXXXXXXXIX, 486. Galeote LXXXXXXX, 487. Galeote LXXXXXXXI, 488. Galeote LXXXXXXXII, 489. Galeote LXXXXXXXIII, 490. Galeote LXXXXXXXIV, 491. Galeote LXXXXXXXV, 492. Galeote LXXXXXXXVI, 493. Galeote LXXXXXXXVII, 494. Galeote LXXXXXXXVIII, 495. Galeote LXXXXXXXIX, 496. Galeote LXXXXXXX, 497. Galeote LXXXXXXXI, 498. Galeote LXXXXXXXII, 499. Galeote LXXXXXXXIII, 500. Galeote LXXXXXXXIV, 501. Galeote LXXXXXXXV, 502. Galeote LXXXXXXXVI, 503. Galeote LXXXXXXXVII, 504. Galeote LXXXXXXXVIII, 505. Galeote LXXXXXXXIX, 506. Galeote LXXXXXXX, 507. Galeote LXXXXXXXI, 508. Galeote LXXXXXXXII, 509. Galeote LXXXXXXXIII, 510. Galeote LXXXXXXXIV, 511. Galeote LXXXXXXXV, 512. Galeote LXXXXXXXVI, 513. Galeote LXXXXXXXVII, 514. Galeote LXXXXXXXVIII, 515. Galeote LXXXXXXXIX, 516. Galeote LXXXXXXX, 517. Galeote LXXXXXXXI, 518. Galeote LXXXXXXXII, 519. Galeote LXXXXXXXIII, 520. Galeote LXXXXXXXIV, 521. Galeote LXXXXXXXV, 522. Galeote LXXXXXXXVI, 523. Galeote LXXXXXXXVII, 524. Galeote LXXXXXXXVIII, 525. Galeote LXXXXXXXIX, 526. Galeote LXXXXXXX, 527. Galeote LXXXXXXXI, 528. Galeote LXXXXXXXII, 529. Galeote LXXXXXXXIII, 530. Galeote LXXXXXXXIV, 531. Galeote LXXXXXXXV, 532. Galeote LXXXXXXXVI, 533. Galeote LXXXXXXXVII, 534. Galeote LXXXXXXXVIII, 535. Galeote LXXXXXXXIX, 536. Galeote LXXXXXXX, 537. Galeote LXXXXXXXI, 538. Galeote LXXXXXXXII, 539. Galeote LXXXXXXXIII, 540. Galeote LXXXXXXXIV, 541. Galeote LXXXXXXXV, 542. Galeote LXXXXXXXVI, 543. Galeote LXXXXXXXVII, 544. Galeote LXXXXXXXVIII, 545. Galeote LXXXXXXXIX, 546. Galeote LXXXXXXX, 547. Galeote LXXXXXXXI, 548. Galeote LXXXXXXXII, 549. Galeote LXXXXXXXIII, 550. Galeote LXXXXXXXIV, 551. Galeote LXXXXXXXV, 552. Galeote LXXXXXXXVI, 553. Galeote LXXXXXXXVII, 554. Galeote LXXXXXXXVIII, 555. Galeote LXXXXXXXIX, 556. Galeote LXXXXXXX, 557. Galeote LXXXXXXXI, 558. Galeote LXXXXXXXII, 559. Galeote LXXXXXXXIII, 560. Galeote LXXXXXXXIV, 561. Galeote LXXXXXXXV, 562. Galeote LXXXXXXXVI, 563. Galeote LXXXXXXXVII, 564. Galeote LXXXXXXXVIII, 565. Galeote LXXXXXXXIX, 566. Galeote LXXXXXXX, 567. Galeote LXXXXXXXI, 568. Galeote LXXXXXXXII, 569. Galeote LXXXXXXXIII, 570. Galeote LXXXXXXXIV, 571. Galeote LXXXXXXXV, 572. Galeote LXXXXXXXVI, 573. Galeote LXXXXXXXVII, 574. Galeote LXXXXXXXVIII, 575. Galeote LXXXXXXXIX, 576. Galeote LXXXXXXX, 577. Galeote LXXXXXXXI, 578. Galeote LXXXXXXXII, 579. Galeote LXXXXXXXIII, 580. Galeote LXXXXXXXIV, 581. Galeote LXXXXXXXV, 582. Galeote LXXXXXXXVI, 583. Galeote LXXXXXXXVII, 584. Galeote LXXXXXXXVIII, 585. Galeote LXXXXXXXIX, 586. Galeote LXXXXXXX, 587. Galeote LXXXXXXXI, 588. Galeote LXXXXXXXII, 589. Galeote LXXXXXXXIII, 590. Galeote LXXXXXXXIV, 591. Galeote LXXXXXXXV, 592. Galeote LXXXXXXXVI, 593. Galeote LXXXXXXXVII, 594. Galeote LXXXXXXXVIII, 595. Galeote LXXXXXXXIX, 596. Galeote LXXXXXXX, 597. Galeote LXXXXXXXI, 598. Galeote LXXXXXXXII, 599. Galeote LXXXXXXXIII, 600. Galeote LXXXXXXXIV, 601. Galeote LXXXXXXXV, 602. Galeote LXXXXXXXVI, 603. Galeote LXXXXXXXVII, 604. Galeote LXXXXXXXVIII, 605. Galeote LXXXXXXXIX, 606. Galeote LXXXXXXX, 607. Galeote LXXXXXXXI, 608. Galeote LXXXXXXXII, 609. Galeote LXXXXXXXIII, 610. Galeote LXXXXXXXIV, 611. Galeote LXXXXXXXV, 612. Galeote LXXXXXXXVI, 613. Galeote LXXXXXXXVII, 614. Galeote LXXXXXXXVIII, 615. Galeote LXXXXXXXIX, 616. Galeote LXXXXXXX, 617. Galeote LXXXXXXXI, 618. Galeote LXXXXXXXII, 619. Galeote LXXXXXXXIII, 620. Galeote LXXXXXXXIV, 621. Galeote LXXXXXXXV, 622. Galeote LXXXXXXXVI, 623. Galeote LXXXXXXXVII, 624. Galeote LXXXXXXXVIII, 625. Galeote LXXXXXXXIX, 626. Galeote LXXXXXXX, 627. Galeote LXXXXXXXI, 628. Galeote LXXXXXXXII, 629. Galeote LXXXXXXXIII, 630. Galeote LXXXXXXXIV, 631. Galeote LXXXXXXXV, 632. Galeote LXXXXXXXVI, 633. Galeote LXXXXXXXVII, 634. Galeote LXXXXXXXVIII, 635. Galeote LXXXXXXXIX, 636. Galeote LXXXXXXX, 637. Galeote LXXXXXXXI, 638. Galeote LXXXXXXXII, 639. Galeote LXXXXXXXIII, 640. Galeote LXXXXXXXIV, 641. Galeote LXXXXXXXV, 642. Galeote LXXXXXXXVI, 643. Galeote LXXXXXXXVII, 644. Galeote LXXXXXXXVIII, 645. Galeote LXXXXXXXIX, 646. Galeote LXXXXXXX, 647. Galeote LXXXXXXXI, 648. Galeote LXXXXXXXII, 649. Galeote LXXXXXXXIII, 650. Galeote LXXXXXXXIV, 651. Galeote LXXXXXXXV, 652. Galeote LXXXXXXXVI, 653. Galeote LXXXXXXXVII, 654. Galeote LXXXXXXXVIII, 655. Galeote LXXXXXXXIX, 656. Galeote LXXXXXXX, 657. Galeote LXXXXXXXI, 658. Galeote LXXXXXXXII, 659. Galeote LXXXXXXXIII, 660. Galeote LXXXXXXXIV, 661. Galeote LXXXXXXXV, 662. Galeote LXXXXXXXVI, 663. Galeote LXXXXXXXVII, 664. Galeote LXXXXXXXVIII, 665. Galeote LXXXXXXXIX, 666. Galeote LXXXXXXX, 667. Galeote LXXXXXXXI, 668. Galeote LXXXXXXXII, 669. Galeote LXXXXXXXIII, 670. Galeote LXXXXXXXIV, 671. Galeote LXXXXXXXV, 672. Galeote LXXXXXXXVI, 673. Galeote LXXXXXXXVII, 674. Galeote LXXXXXXXVIII, 675. Galeote LXXXXXXXIX, 676. Galeote LXXXXXXX, 677. Galeote LXXXXXXXI, 678. Galeote LXXXXXXXII, 679. Galeote LXXXXXXXIII, 680. Galeote LXXXXXXXIV, 681. Galeote LXXXXXXXV, 682. Galeote LXXXXXXXVI, 683. Galeote LXXXXXXXVII, 684. Galeote LXXXXXXXVIII, 685. Galeote LXXXXXXXIX, 686. Galeote LXXXXXXX, 687. Galeote LXXXXXXXI, 688. Galeote LXXXXXXXII, 689. Galeote LXXXXXXXIII, 690. Galeote LXXXXXXXIV, 691. Galeote LXXXXXXXV, 692. Galeote LXXXXXXXVI, 693. Galeote LXXXXXXXVII, 694. Galeote LXXXXXXXVIII, 695. Galeote LXXXXXXXIX, 696. Galeote LXXXXXXX, 697. Galeote LXXXXXXXI, 698. Galeote LXXXXXXXII, 699. Galeote LXXXXXXXIII, 700. Galeote LXXXXXXXIV, 701. Galeote LXXXXXXXV, 702. Galeote LXXXXXXXVI, 703. Galeote LXXXXXXXVII, 704. Galeote LXXXXXXXVIII, 705. Galeote LXXXXXXXIX, 706. Galeote LXXXXXXX, 707. Galeote LXXXXXXXI, 708. Galeote LXXXXXXXII, 709. Galeote LXXXXXXXIII, 710. Galeote LXXXXXXXIV, 711. Galeote LXXXXXXXV, 712. Galeote LXXXXXXXVI, 713. Galeote LXXXXXXXVII, 714. Galeote LXXXXXXXVIII, 715. Galeote LXXXXXXXIX, 716. Galeote LXXXXXXX, 717. Galeote LXXXXXXXI, 718. Galeote LXXXXXXXII, 719. Galeote LXXXXXXXIII, 720. Galeote LXXXXXXXIV, 721. Galeote LXXXXXXXV, 722. Galeote LXXXXXXXVI, 723. Galeote LXXXXXXXVII, 724. Galeote LXXXXXXXVIII, 725. Galeote LXXXXXXXIX, 726. Galeote LXXXXXXX, 727. Galeote LXXXXXXXI, 728. Galeote LXXXXXXXII, 729. Galeote LXXXXXXXIII, 730. Galeote LXXXXXXXIV, 731. Galeote LXXXXXXXV, 732. Galeote LXXXXXXXVI, 733. Galeote LXXXXXXXVII, 734. Galeote LXXXXXXXVIII, 735. Galeote LXXXXXXXIX, 736. Galeote LXXXXXXX, 737. Galeote LXXXXXXXI, 738. Galeote LXXXXXXXII, 739. Galeote LXXXXXXXIII, 740. Galeote LXXXXXXXIV, 741. Galeote LXXXXXXXV, 742. Galeote LXXXXXXXVI, 743. Galeote LXXXXXXXVII, 744. Galeote LXXXXXXXVIII, 745. Galeote LXXXXXXXIX, 746. Galeote LXXXXXXX, 747. Galeote LXXXXXXXI, 748. Galeote LXXXXXXXII, 749. Galeote LXXXXXXXIII, 750. Galeote LXXXXXXXIV, 751. Galeote LXXXXXXXV, 752. Galeote LXXXXXXXVI, 753. Galeote LXXXXXXXVII, 754. Galeote LXXXXXXXVIII, 755. Galeote LXXXXXXXIX, 756. Galeote LXXXXXXX, 757. Galeote LXXXXXXXI, 758. Galeote LXXXXXXXII, 759. Galeote LXXXXXXXIII, 760. Galeote LXXXXXXXIV, 761. Galeote LXXXXXXXV, 762. Galeote LXXXXXXXVI, 763. Galeote LXXXXXXXVII, 764. Galeote LXXXXXXXVIII, 765. Galeote LXXXXXXXIX, 766. Galeote LXXXXXXX, 767. Galeote LXXXXXXXI, 768. Galeote LXXXXXXXII, 769. Galeote LXXXXXXXIII, 770. Galeote LXXXXXXXIV, 771. Galeote LXXXXXXXV, 772. Galeote LXXXXXXXVI, 773. Galeote LXXXXXXXVII, 774. Galeote LXXXXXXXVIII, 775. Galeote LXXXXXXXIX, 776. Galeote LXXXXXXX, 777. Galeote LXXXXXXXI, 778. Galeote LXXXXXXXII, 779. Galeote LXXXXXXXIII, 780. Galeote LXXXXXXXIV, 781. Galeote LXXXXXXXV, 782. Galeote LXXXXXXXVI, 783. Galeote LXXXXXXXVII, 784. Galeote LXXXXXXXVIII, 785. Galeote LXXXXXXXIX, 786. Galeote LXXXXXXX, 787. Galeote LXXXXXXXI, 788. Galeote LXXXXXXXII, 789. Galeote LXXXXXXXIII, 790. Galeote LXXXXXXXIV, 791. Galeote LXXXXXXXV, 792. Galeote LXXXXXXXVI, 793. Galeote LXXXXXXXVII, 794. Galeote LXXXXXXXVIII, 795. Galeote LXXXXXXXIX, 796. Galeote LXXXXXXX, 797. Galeote LXXXXXXXI, 798. Galeote LXXXXXXXII, 799. Galeote LXXXXXXXIII, 800. Galeote LXXXXXXXIV, 801. Galeote LXXXXXXXV, 802. Galeote LXXXXXXXVI, 803. Galeote LXXXXXXXVII, 804. Galeote LXXXXXXXVIII, 805. Galeote LXXXXXXXIX, 806. Galeote LXXXXXXX, 807. Galeote LXXXXXXXI, 808. Galeote LXXXXXXXII, 809. Galeote LXXXXXXXIII, 810. Galeote LXXXXXXXIV, 811. Galeote LXXXXXXXV, 812. Galeote LXXXXXXXVI, 813. Galeote LXXXXXXXVII, 814. Galeote LXXXXXXXVIII, 815. Galeote LXXXXXXXIX, 816. Galeote LXXXXXXX, 817. Galeote LXXXXXXXI, 818. Galeote LXXXXXXXII, 819. Galeote LXXXXXXXIII, 820. Galeote LXXXXXXXIV, 821. Galeote LXXXXXXXV, 822. Galeote LXXXXXXXVI, 823. Galeote LXXXXXXXVII, 824. Galeote LXXXXXXXVIII, 825. Galeote LXXXXXXXIX, 826. Galeote LXXXXXXX, 827. Galeote LXXXXXXXI, 828. Galeote LXXXXXXXII, 829. Galeote LXXXXXXXIII, 830. Galeote LXXXXXXXIV, 831. Galeote LXXXXXXXV, 832. Galeote LXXXXXXXVI, 833. Galeote LXXXXXXXVII, 834. Galeote LXXXXXXXVIII, 835. Galeote LXXXXXXXIX, 836. Galeote LXXXXXXX, 837. Galeote LXXXXXXXI, 838. Galeote LXXXXXXXII, 839. Galeote LXXXXXXXIII, 840. Galeote LXXXXXXXIV, 841. Galeote LXXXXXXXV, 842. Galeote LXXXXXXXVI, 843. Galeote LXXXXXXXVII, 844. Galeote LXXXXXXXVIII, 845. Galeote LXXXXXXXIX, 846. Galeote LXXXXXXX, 847. Galeote LXXXXXXXI, 848. Galeote LXXXXXXXII, 849.

L'affirmation d'une vision critique personnelle par chacun des rédacteurs fut également influencée par les relations individuelles établies avec quelques architectes étroitement associés à l'orientation proposée par la revue : ce fut particulièrement vrai pour Croset, qui se lia avec Luigi Snozzi et Gino Valle³³ ; pour Polin qui, à la suite de ses études sur le rationalisme italien, décida de quitter la rédaction pour aller travailler dans l'agence de Gino Pollini ; pour Zardini, qui devint l'assistant de Mario Campi à l'ETH de Zurich ; pour Silvia Milesi, qui quitta la rédaction pour aller vivre à Paris et travailler dans l'agence de Pierre-Louis Faloci, très lié à *Casabella* qui contribua à le faire connaître alors qu'il était encore jeune et peu connu.

Les choix éditoriaux furent également influencés par le rôle joué par les « rédacteurs externes », sélectionnés en 1982 par Gregotti parmi des historiens et des critiques dont il était proche (Giorgio Ciucci, Jean-Louis Cohen, Vittorio Magnano Lampugnani, Massimo Scolari, Jacques Gubler). D'autres critiques, qui avaient déjà contribué à la revue par des essais importants, furent appelés par la suite (Marco de Michelis, Richard Ingersoll et Carlo Olmo)³⁴. Mais c'est surtout Bernardo Secchi, très proche de Gregotti dans la défense et la promotion du projet urbain, analyste minutieux des nouveaux phénomènes d'extension de la ville et des vides urbains et également « urbaniste militant », qui joua un rôle déterminant à partir de 1982. Secchi influença la ligne culturelle de la revue non seulement par ses écrits théoriques, mais aussi en proposant de nombreuses enquêtes sur les politiques urbaines et sur les concours urbanistiques les plus intéressants. Sa rubrique d'urbanisme a assumé une

valeur de véritable « deuxième éditorial » sur les thèmes de la ville et du projet urbain, signé par Secchi lui-même ou par des auteurs qu'il avait invités. Même pendant la période où il fut directeur de la revue *Urbanistica*, entre 1985 et 1990³⁵, Secchi continua à écrire régulièrement, contribuant de façon décisive à faire de *Casabella* le principal instrument de débat en Europe sur les relations entre le projet architectural et la planification urbanistique.

Parmi les autres « rédacteurs externes », Cohen fut le plus actif, non seulement pour avoir signalé sans cesse les projets intéressants en France et dans les pays d'Europe de l'Est³⁶, mais aussi pour avoir invité de nombreux historiens français à écrire dans les pages de la revue (notamment Joseph Abram, Bruno Fortier, Pierre Pinon, Philippe Prost) et pour ses nombreuses interventions dans les numéros doubles à caractère monographique. Vittorio Magnano Lampugnani, grâce à son rôle de vice-directeur de l'exposition internationale d'architecture de l'IBA Berlin (Internationale Bauausstellung), fut également très actif en proposant des projets à publier, mais seulement jusqu'en 1985, date à laquelle il devint vice-directeur, puis directeur de *Domus*³⁷. En sortant de la « rédaction externe », Magnano emporta avec lui quelques principes éditoriaux, plus particulièrement la façon détaillée de publier les projets, mais aussi l'intérêt pour de nombreux architectes liés à la ligne culturelle de *Casabella* et qui furent dès lors également invités à publier dans *Domus*, réactivant ainsi la rivalité « historique » entre les deux titres milanais. Les autres « rédacteurs externes » jouèrent un rôle moins intense qui consistait essentiellement en leur présence plus ou moins

33. En 1985, Croset devint l'assistant universitaire de Luigi Snozzi à l'École polytechnique de Lausanne, avant de travailler en tant qu'architecte dans l'agence de Locarno entre 1989 et 1993. À la suite de la publication en 1983 du Centre directionnel de Pordenone (*Casabella* n° 495, octobre 1983), Valle proposa Croset comme auteur à la maison d'édition Electa pour écrire la monographie qui fut publiée en 1989 (Pierre-Alain Croset, *Gino Valle. Progetti e architetture*, Milan, 1989).

34. Tandis que Jean-Louis Cohen, Jacques Gubler et Bernardo Secchi restaient en place, Giorgio Ciucci quitta la « rédaction externe » après 2 ans (n° 501, avril 1984), Vittorio Magnano Lampugnani après 4 ans (n° 519, décembre 1985) et Massimo Scolari après 10 ans (n° 588, mars 1992). Marco de Michelis (à partir du n° 588, mars 1992) et Richard Ingersoll (à partir du n° 589, avril 1992) restèrent les quatre dernières années, tandis que Carlo Olmo, le dernier à y être entré (à partir du n° 618,

décembre 1994), resta seulement 1 an. Seul architecte praticien entré dans le comité de rédaction, Boris Podrecca n'eut qu'une faible influence en restant seulement 6 mois (à partir du n° 515, juillet 1985).

35. Directeur de la revue *Urbanistica* pour 24 numéros, du n° 78 (1985) au n° 101 (1990).

régulière dans les pages de la revue³⁸, mais aussi en leur capacité d'animation du débat critique interne à la rédaction lors des réunions plénières convoquées deux ou trois fois par an.

Cohérence et continuité dans la construction d'une identité critique

Casabella fut une revue fortement sélective tout au long des quatorze années de la direction Gregotti : elle défendit clairement certaines « tendances » architecturales contre d'autres, prit ouvertement position en faveur de certains thèmes de débat, mais en même temps exclut délibérément de ses champs d'intérêt certains architectes protagonistes de la scène architecturale internationale. Gubler écrivit à ce propos, non sans ironie : « Anticipant la fabrication du "numéro double", la rédaction se réunit au grand complet deux fois par an dans le voisinage de la prison de San Vittore. Il s'agit de choisir les exemples, de proclamer qui est invité à écrire. Le processus d'inclusion (les invités) s'oppose au processus d'exclusion. L'autorité du directeur réside dans le pouvoir d'exclure³⁹. »

En apparence, *Casabella* afficha une position de rigueur et de cohérence intransigeantes, qui se fondait sur la volonté de résister à toute tentation de se laisser influencer par certaines modes culturelles du moment. En réalité, certains architectes « à la mode » au cours de ces années, comme Frank Gehry et Robert Venturi, bien que fort éloignés des positions critiques défendues par la revue, furent volontiers soutenus par Gregotti. De même, quelques grands constructeurs *high-tech* comme Norman Foster et Renzo Piano furent bien publiés dans

Casabella, mais ils ne furent peut-être jamais véritablement appréciés ou promus par la revue parce qu'ils étaient les représentants d'une architecture « à succès », excessivement fondée sur l'exaltation du « langage de la technique ».

Les divergences d'intérêt entre le directeur et les plus jeunes rédacteurs provoquèrent souvent des débats intenses au sein de la rédaction, surtout à propos de l'exemplarité des projets qui devaient être publiés. Toutefois, les véritables « censures » de Gregotti furent assez rares, et se manifestèrent surtout à l'égard d'Aldo Rossi, qui fit une seule fois l'objet d'un article monographique⁴⁰, et d'architectes qui devinrent célèbres pour leur action de renouvellement du langage architectural dans ces années-là, comme Jean Nouvel, Peter Eisenman ou Herzog et de Meuron, qui intéressaient particulièrement certains jeunes de la rédaction. La « censure » de Gregotti à l'égard d'architectes renommés finit par constituer une espèce de « Salon des refusés » auquel la revue consacra en 1994 une série d'essais critiques particulièrement approfondis⁴¹.

Les raisons pour lesquelles la revue décidait de publier tel projet ou tel bâtiment pouvaient être de diverses natures, et la relation entre le projet spécifique et la « ligne » culturelle de la revue était le plus souvent implicite. Il se forma toutefois, au fil des publications, un groupe d'architectes que *Casabella* décida de promouvoir de façon plus explicite parce qu'ils incarnaient, malgré de profondes différences, un « modernisme contextuel » qui devint le commun dénominateur de générations et poétiques individuelles. De ce groupe firent partie dès l'origine les architectes de la génération

36. Vladimír Slapeta, correspondant à Prague, joua également un rôle important dans l'établissement de liens significatifs avec les pays d'Europe de l'Est.

37. Entre 1985 et 1991, Mario Bellini fut directeur, avant de laisser la direction de *Domus* à Magnano Lampugnani à partir du n° 734 de janvier 1992.

38. Parmi les membres de la rédaction externe, au cours des 14 années de la

direction Gregotti, Secchi a publié 99 articles, Cohen 38, Gubler 15 (plus les 129 « cartes postales », présentes dans chaque numéro), Ingersoll 15, De Michelis 13, Olmo 13, Ciucci 13, Scolari 11, Magnano Lampugnani 7.

39. J. Gubler, *op. cit.* note 23, p. 139.

40. Avec son projet de reconstruction du théâtre Carlo Felice de Gênes, *Casabella*, n° 502, mai 1984, pp. 52-63.

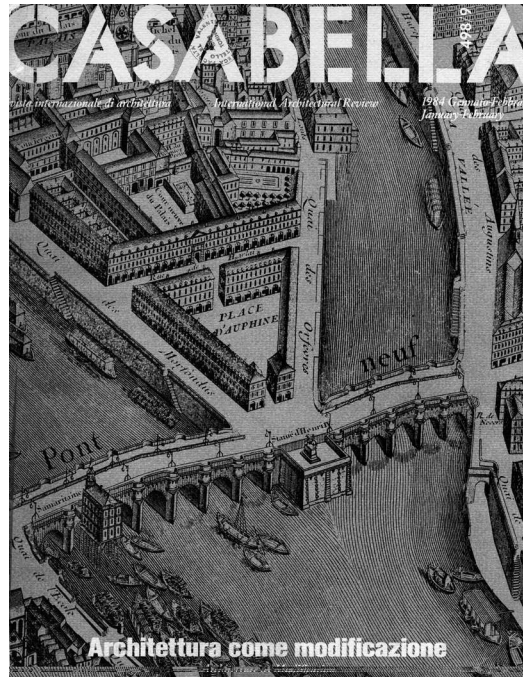
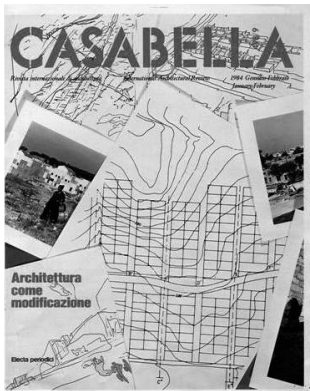
41. Richard Ingersoll sur Rem Koolhaas (n° 610, mars 1994), Robert Maxwell sur Richard Rogers (n° 611, mars 1994), Matteo Brändli et P.-A. Croset sur Jacques Herzog et Pierre de Meuron (n° 612, mai 1994), Diane Ghirardo sur Peter Eisenman (n° 613, juin 1994), Jean-Claude Garcias sur Jean Nouvel (n° 614, juillet-août 1994), Antoine Picon sur Santiago Calatrava (n° 615, septembre 1994), Alexander Tzonis et Liane Lefaivre sur Philip Johnson (n° 616, octobre 1994), Pat Morton sur Arata Isozaki (n° 618, décembre 1994).

de Gregotti, qui avaient avec lui de fortes affinités culturelles, selon une position de « continuité critique » avec le Mouvement moderne⁴², alors que successivement s'agrégeaient d'autres architectes qui non seulement approuvaient l'orientation culturelle de la revue, mais voulurent aussi privilégier *Casabella* par rapport à d'autres revues en garantissant une sorte d'exclusive pour la publication de leurs projets⁴³. Grâce aux indications des rédacteurs externes et des correspondants, mais aussi et surtout grâce aux découvertes faites

pendant les voyages des rédacteurs, *Casabella* put également exercer un important rôle de promotion de jeunes talents, encore peu connus ou jamais publiés en Italie, comme Hans Kollhoff (signalé par Ungers) ou Tadao Ando (recommandé par Isozaki), qui devinrent rapidement célèbres⁴⁴.

Malgré la place centrale offerte à la publication des projets, occupant plus du tiers des pages de chaque numéro, la *Casabella* de Gregotti a eu la réputation d'être une revue « très écrite » et « peu séduisante »

Couverture alternative, inédite, pour le n° 498-499, janvier-février 1984. Collection privée.



Couverture de *Casabella*, n° 498-499, janvier-février 1984, numéro double « *Architettura come modificazione* ».

42. Il s'agit d'architectes comme James Stirling et Oswald Mathias Ungers, proches des activités du Team Ten à la fin des années 1950, Paul Chemetov en France, Oriol Bohigas en Espagne, Gino Valle, Carlo Aymonino, Gae Aulenti, Roberto Gabetti et Aimaro Isola en Italie, Luigi Snozzi et Aurelio Galfetti en Suisse, Álvaro Siza au Portugal, Herman Hertzberger en Hollande, Kristian Gullichsen en Finlande ou Richard Meier aux États-Unis. Par ce choix, Gregotti perpétuait la tradition critique d'Ernesto N. Rogers

et de *Casabella Continuità*, en republiant à plus de vingt années de distance des architectes alors promus comme « nouveaux talents », tels Gabetti et Isola, Ungers ou Valle.

43. Ce fut surtout le cas d'Henri Ciriani, Yves Lion et Pierre-Louis Faloci en France, Alberto Campo Baeza, Estève Bonell et Rafael Moneo en Espagne, Gonçalo Byrne et Eduardo Souto de Moura au Portugal, Diener et Diener en Suisse.

graphiquement, comme en témoigne par exemple la critique sévère de Manfredo Tafuri, formulée en 1986 : « Depuis 1982, *Casabella* est l'organe le plus sérieux, en Italie, qui rassemble les nouveaux thèmes de discussion et enregistre ponctuellement l'atmosphère dominante. Aucun numéro de la revue n'est particulièrement exaltant, il y domine une monotonie caractéristique ; cependant, relue dans son ensemble, elle offre un catalogue critique des problèmes actuels, aucun d'entre eux n'ayant bien sûr de caractère "héroïque" ou cathartique⁴⁵. » Ce caractère de « catalogue critique » dont parle Tafuri s'explique par deux raisons. D'une part, les numéros de la revue étaient organisés selon un sommaire très dense en contributions, et cela menait parfois à sacrifier l'iconographie, pourtant soignée et profondément originale (notamment dans les « Documents »). D'autre part, l'équipe rédactionnelle, interne comme externe, écrivit beaucoup à la première personne, ce qui contribua à l'affirmation d'une « identité critique » clairement identifiable. Non seulement Gregotti, qui décida de renouer avec la tradition de l'éditorial, signa de son nom sa contribution à chaque numéro⁴⁶, mais les rédacteurs écrivirent aussi beaucoup et de manière continue⁴⁷. Par rapport aux autres revues de la même époque, cette proportion considérable de textes écrits « de l'intérieur » représentait donc une anomalie. De plus, *Casabella* créa autour d'elle un groupe d'auteurs-critiques qui se reconnaissaient dans l'orientation culturelle de la revue (Kenneth Frampton, Alan Colquhoun, Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari, Joseph Rykwert, Leonardo Benevolo, Reynier Banham, Bruno Reichlin) et qui acceptèrent d'écrire souvent,

proposant des essais critiques encore inédits et des textes parfois polémiques. Ce groupe d'auteurs qui se reconnaissaient volontiers dans la figure de l'« auteur *Casabella* » fut remercié par Gregotti dans l'éditorial qui ouvrait le numéro du soixantième anniversaire de la revue : « Une revue d'architecture est aujourd'hui, comme nous l'avons rappelé depuis le premier numéro, un instrument très limité : pour nous qui ne voulons pas être en premier lieu un instrument d'information, la discussion sur les thèmes que nous avons rappelés est une question vitale. Elle est principalement nourrie par ceux qui, au cours de ces années, ont généreusement pris le risque de contribuer en écrivant ou en publiant des choses qui dans d'autres revues auraient été mieux payées, auraient eu un plus fort tirage, un papier plus glacé, une meilleure publicité au niveau international. Ce sont eux qui, avant tout, constituent le noyau dur de la nouvelle *Casabella*⁴⁸. »

Pour compléter ce catalogue des auteurs, il y eut également la contribution régulière d'une série d'« observateurs » de la scène étrangère, qui furent par la suite reconnus comme « correspondants » : parmi eux, les plus actifs et incisifs dans les jugements critiques furent Jean-Claude Garcias en France, Vladimir Slapeta en Tchécoslovaquie, Martin Pawley en Angleterre, Paolo Tombesi aux États-Unis, Dietmar Steiner à Vienne.

De cette manière, la position critique de la revue s'exprima de façon explicite par la présence d'un groupe d'auteurs reconnaissable par ses affinités culturelles avec les lignes critiques de la revue, mais aussi à travers la volonté de promouvoir des thèmes particuliers de réflexion, en utilisant différents instruments.

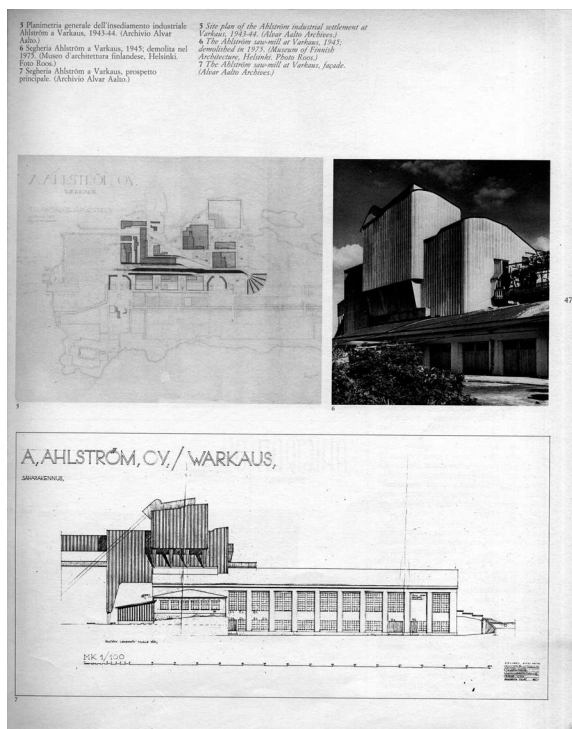
44. Parmi les autres architectes publiés pour la première fois en Italie figurent David Chipperfield, Enrique Norton, Tod Williams et Billie Tsien, Michel Kagan, Antonio Cruz et Antonio Ortiz, João Luís Carrilho da Graça, Guillermo Vázquez Consuegra, Laurent Beaudouin, Mikko Heikkinen et Markku Komonen, Koen Van Velsen, Waro Kishi, Carlos Jimenez, Florian Riegler et Roger Riewe.

45. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Turin, Einaudi, 1986, p. 211.

46. Au total 142 éditoriaux, auxquels s'ajoutent 17 articles allant des présentations d'architectes aux critiques de livres.

47. Au sein de la rédaction, au cours des 14 années de la direction Gregotti, Croset publia 122 articles, Brandolini 78, Polin 75, Pedretti 52, Angelillo 43, Milesi 39, Zardini 39, Baglione 19.

48. V. Gregotti, « Appassionata ragionevolezza », *Casabella*, n° 544, mars 1988, p. 3.



Joakim Hansson,
« L'architettura industriale
di Alvar Aalto »,
Casabella, n° 555,
mars 1989, pp. 42-58.
Exemple représentatif
de la section des
« Documents historiques » ;
est reproduite ici la p. 47.

Tout d'abord, des séries d'articles thématiques furent programmées à plusieurs occasions, notamment dans les « Documents historiques » : par exemple, en 1983 débuta une série consacrée aux écoles d'architecture, d'arts appliqués ou d'ingénierie ayant contribué historiquement à l'élaboration et à la diffusion de méthodes pédagogiques innovantes⁴⁹, alors qu'en 1993 fut publiée une intéressante série de documents sur les revues d'architecture européennes et américaines parmi les plus significatives du xx^e siècle⁵⁰. La programmation d'une série d'articles permit également de construire de véritables « débats critiques » à plusieurs voix : par exemple, en 1987 Manolo De Giorgi publia un texte qui ouvrit le débat sur les « conditions actuelles de la critique d'architecture »⁵¹, auquel répondirent avec une contribution originale Leonardo Benevolo, Ignasi de Solà-Morales, Franco Purini, Werner Szambien et K. Michael Hays⁵² ; en 1989 Bruno Pedretti organisa la publication d'une série d'essais sur le thème du rapport entre la narrativité et l'iconicité de l'architecture⁵³, et en 1991 sur le thème « Tradition, conservation, restauration » qui questionnait plus spécifiquement les relations entre histoire et discipline du projet⁵⁴.

Enfin, les « numéros doubles » qui clôturaient chaque année éditoriale jouèrent un rôle spécial par le fait d'avoir toujours été pensés de façon thématique, avec l'objectif ambitieux et non dissimulé d'ouvrir de nouveaux fronts dans le débat sur la culture architecturale. Outre le numéro double cité précédemment sur l'« architecture comme modification », véritable programme critique de Gregotti et de sa rédaction, se distinguent par le poids qu'ils eurent dans la discussion, et pas seulement au niveau national, des numéros comme « Les terrains de la typologie » (« I

49. Hartmut Frank sur l'École d'art et d'art appliqué de Breslavia (en deux épisodes, n°s 491 et 492), Isabelle Gournay sur l'École des beaux-arts et le « Grand Tour » américain entre 1926 et 1939 (n° 493), Bruno Fortier sur l'École des ponts et chaussées (n°s 495 et 496), Jacques Gubler sur l'École polytechnique de Zurich (n° 497, décembre 1983).

50. Sandro de Magistris sur *Architektura SSSR* (n° 602, juin 1993), Hélène Jannière sur *L'Architecture vivante* et *Cahiers d'art* (n° 603, juillet-août 1993), Marc Dessauce sur *Shelter* (n° 604, septembre 1993), Joseph Abram sur *L'Architecture d'aujourd'hui* (n° 605, octobre 1993), Maristella Casciato sur *Forum* (n° 606, novembre 1993).

51. Manolo de Giorgi, « Storici come pubblicitari, storici come sceneggiatori », *Casabella*, n° 541 (décembre 1987), p. 54-55.

52. Leonardo Benevolo (n° 544, mars 1988), Ignasi de Solà-Morales (n° 545, avril 1989), Franco Purini (n° 546, mai 1989), Werner Szambien (n° 547, juin 1989), K. Michael Hays (n° 548, juillet-août 1989).

terreni della tipologia », 1985) ou « Le disegno du paysage italien » (« Il disegno del paesaggio italiano », 1991).

Il s'agit d'exemples liés respectivement aux deux approches différentes qui étaient celles de la rédaction, au moment de choisir le thème du numéro double annuel. On pouvait en effet procéder de manière déductive, en se tournant vers des thèmes critiques déjà dans l'air du temps et sur lesquels, au-delà de l'adhésion qu'ils pouvaient provoquer chez ses rédacteurs, on considérerait que *Casabella* ne pouvait pas se dispenser d'exprimer sa propre position. C'est le cas du numéro sur la typologie, mais aussi du premier numéro double sur « L'architecture du plan » (« L'architettura del piano », 1983) ; ou encore, en changeant de registre pour un thème monographique, du numéro sur Le Corbusier en 1987, année du centenaire, riche en analyses et en prises de position. C'est encore le cas du numéro consacré au « projet historique » de Tafuri, publié en 1995 à la suite de sa disparition prématurée.

Comme alternative, il y avait ensuite une démarche inductive pour le choix des sujets des numéros doubles : faire émerger un thème à partir de la discussion interne et, en ayant conscience de sa nouveauté critique sur la scène du débat culturel, affirmer une position inédite susceptible d'amorcer des pistes de réflexion. L'un des exemples les plus frappants est précisément le numéro sur le « *disegno* du paysage italien » (1991) suivi du numéro sur le « *disegno* des espaces publics ouverts » (« Il disegno degli spazi aperti », 1993), où il est affirmé avec force que les lieux de l'innovation architecturale sont avant tout ceux de la grande échelle, capables d'embrasser la dimension temporelle ou de mettre en

évidence des continuités – comme celle entre ville et paysage – ne relevant pas de l'échelle architecturale. Ce fut le début d'un débat qui amorça des pistes de recherche et des thèmes d'enseignement dans de nombreuses facultés d'architecture en Italie, de Rome à Turin en passant par Pescara et Palerme.

Un autre cas exemplaire de prise de position dans le débat fut l'intérêt pour l'« architecture de la nouvelle ingénierie », thème souligné avec une énergie particulière dans le numéro double de 1988 (« L'architettura della nuova ingegneria »), mais exploré avec assiduité durant deux années entières (1987 et 1988) grâce à de nombreux articles sur les rapports entre les disciplines de l'ingénierie et de l'architecture. Entre mars 1987 (n° 533) et novembre 1988 (n° 551) furent effectivement publiés douze documents historiques, consacrés aux projets des ingénieurs militaires français du XVIII^e siècle, à des chantiers exemplaires d'ouvrages d'ingénierie, à des figures pionnières d'ingénieurs-architectes, à des édifices exemplaires du Mouvement moderne où la collaboration des ingénieurs et des architectes s'est révélée déterminante, et trois dossiers très complets de projets fortement marqués par les questions d'ingénierie de la conception et du chantier.

Enfin, les « enquêtes » servirent surtout, en revanche, à analyser les politiques urbaines innovantes manifestes dans des villes comme Barcelone, Lyon, Madrid, Bilbao, Londres, mais aussi à décrire l'émergence de nouvelles cultures architecturales dans différents pays ou dans différentes régions d'Italie : on se souvient par exemple de la série consacrée aux « jeunes architectes » en France, aux États-Unis, dans les États baltes, en Tchécoslovaquie, en Espagne ou en Sicile.

53. La série fut introduite par un texte de Maldonado (« E' l'architettura un testo ? », *Casabella*, n° 560, septembre 1989), auquel répondirent successivement l'historien médiéviste Hans Belting (n° 561, octobre 1989), Joseph Rykwert (n° 563, décembre 1989), le biologiste généticien Marcello Buiatti (n° 566, mars 1990), l'historien Jacques Guillerme (n° 568, mai 1990) et le philosophe Enzo Melandri (n° 569, juin 1990).

54. Cette série eut comme auteurs le philosophe des sciences Paolo Rossi (n° 577, mars 1991), le zoologue Ettore Tibaldi (n° 578, avril 1991), Edoardo Benvenuto et Roberto Masiero (n° 579, mai 1991), Manfredo Tafuri en dialogue avec C. Baglione et B. Pedretti (n° 580, juin 1991), l'historien byzantiniste Cyril Mango (n° 581, juillet-août 1991), l'historien Mario Manieri Elia (n° 582, septembre 1991), l'historien de l'art Sandro Scarrocchia sous la forme d'un dialogue avec Alois Riegl (n° 584,

novembre 1991) et Benedetto Gravagnuolo (n° 585, décembre 1991). Toutes ces interventions sont rééditées dans un livre dirigé par Bruno Pedretti, *Il progetto del passato*, Milan, Bruno Mondadori, 1997.

Épilogue

C'est avec le numéro double 630-631 de janvier-février 1996, consacré au thème de l'« internationalisme critique » (« Internazionalismo critico »), que se clôt le cycle de Vittorio Gregotti à la direction de *Casabella*. La couverture reprend une photographie très remarquée de la revue *Das neue Frankfurt* en 1930⁵⁵, où l'on voit un architecte qui part en voyage en portant sous le bras une table à dessin. Métaphoriquement, la couverture semble mettre en scène le départ obligé de Gregotti et de la rédaction, provoqué par un changement de propriétaire⁵⁶, qui suscitera une certaine émotion dans le cercle des auteurs et des architectes les plus proches – ils signeront de nombreux messages de solidarité. Parmi eux, Jean-Louis Cohen offre un témoignage particulièrement significatif de ce moment : « Depuis près de quinze ans, c'était une des habitudes constitutives de mon identité d'architecte-intellectuel et, je crois, celle de beaucoup de ceux qui se sont succédé dans la *redazione esterna* que de venir partager informations, impressions, interprétations (et commérages) dans une atmosphère de cordialité et de sincérité rare en ces temps de consensus mou. On pourra désormais dire qu'il y aura eu dans la *Casabella* de Gregotti un engagement, une passion, une volonté de découverte et de discussion, et que la revue aura été un intense lieu de formation tant pour ceux qui l'ont produite que pour ceux qui l'ont lue avec tant soit peu d'attention. Volontairement étrangère à la dérisoire chasse aux scoops, à la tyrannie de la mode, la revue a pratiqué un scepticisme informé, ce qui ne l'a pas empêchée de s'interroger sur les grandes forces agissant sur la condition architecturale d'aujourd'hui⁵⁷. »

Quatorze ans après le n° 478, Gregotti cherchera pour la première fois un titre, non pas pour proposer une thématique critique ou une analyse particulière, mais pour rendre hommage au groupe des architectes et des critiques qui s'est révélé fidèle à la ligne forgée au cours de cette longue période. Le thème choisi sera celui de l'internationalisme critique, qui rassemble tous « les architectes de *Casabella* » – de Gae Aulenti à Oriol Bohigas, d'Henri Ciriani à Gino Valle, de Luigi Snozzi à Oswald Mathias Ungers, d'Álvaro Siza à Aldo van Eyck. Tous seront ainsi invités à s'exprimer à travers le choix d'un de leurs projets et l'écriture d'un texte.

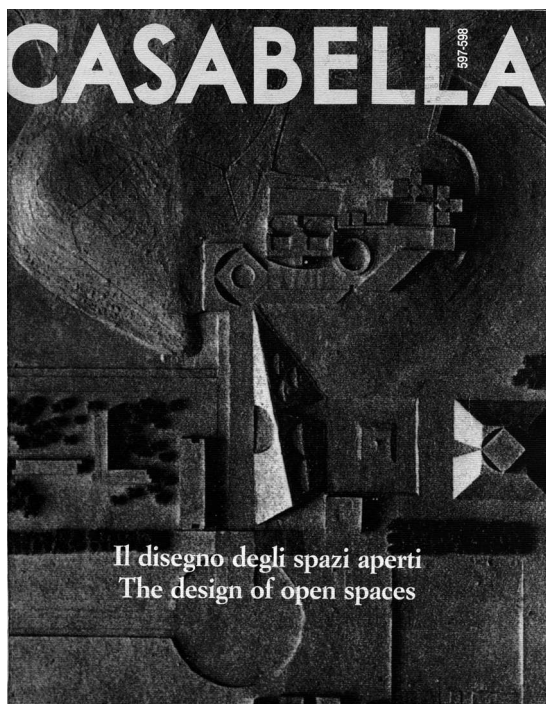
Le témoignage de Van Eyck offre un épilogue idéal à cette histoire, résumant les caractères du « groupe de pression » qui s'était construit au fil des ans pour mener une résistance contre la perte de spécificité de la discipline et la perte de centralité du projet. Un groupe qui s'était rendu compte, longtemps auparavant, qu'il était minoritaire, mais qui ne voulait pas arrêter pour autant de « faire l'opinion ». Van Eyck écrit ainsi : « Sic (k) transit... mais juste à temps pour voir notre très belle maison, non pas construite à Moscou, mais au moins publiée dans *Casabella*, peu avant que celle-ci n'entre dans son futur de "bruttabella". [...] Il est certain que continuer à aller de l'avant a été une chose difficile – et solitaire⁵⁸. » Après quoi il rappelle comment le modernisme garantissait une « direction clairement marquée, et surtout, il y avait de l'espoir ». Il y a dans ces phrases une synthèse de la tentative de Gregotti, au fil des années, d'affirmer la voie d'une continuité critique avec le modernisme, se démarquant toujours des trahisons linguistiques du « postmoderne » en dépit de l'ambiguïté de cette *obsession pour l'histoire*

55. *Das neue Frankfurt*, n° 9, septembre 1930, consacré à la « Deutsche Bauen in der UdSSR » (la construction allemande en URSS).

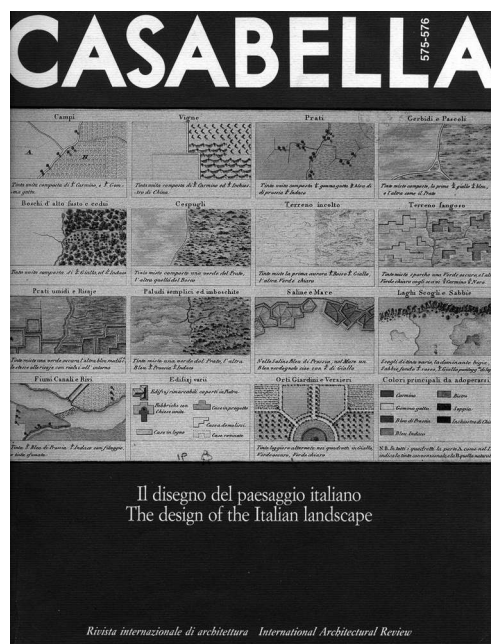
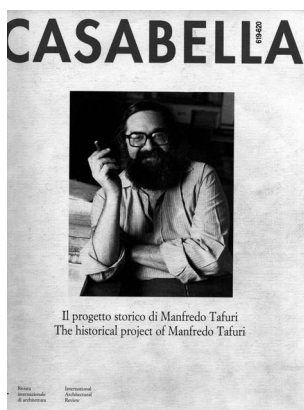
56. Le rachat d'Electa par Mondadori en 1995 provoqua non seulement le changement de direction à *Casabella*, avec la nomination de Francesco Dal Co depuis longtemps directeur des collections de livres, mais aussi le déplacement d'une partie importante du personnel pour la fondation d'une nouvelle maison d'édition de livres d'art et d'architecture (Skira).

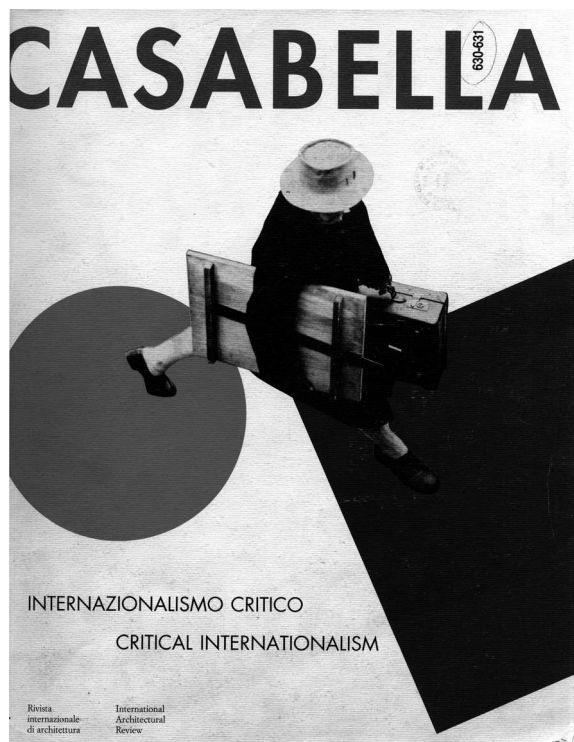
57. Lettre de Jean-Louis Cohen à la rédaction de *Casabella*, expédiée le 8 novembre 1995 au retour de l'ultime réunion du comité de rédaction à Milan, au cours de laquelle Gregotti avait communiqué officiellement la fin de sa direction (document Archives *Casabella*).

58. Aldo van Eyck, *Casabella*, n° 630-631, janvier-février 1996, p. 116.



Les couvertures de numéros doubles particulièrement représentatifs de la direction Gregotti : n° 509-510, janvier-février 1985, « I terreni della tipologia » ; n° 531-532, janvier-février 1987, « Le Corbusier » ; n° 575-76, janvier-février 1991, « Il disegno del paesaggio italiano » ; n° 597-598, janvier-février 1993, « Il disegno degli spazi aperti » ; n° 619-620, janvier-février 1995, « Il progetto storico di Manfredo Tafuri ».





Couverture du numéro double n° 630-631, janvier-février 1996, « Internazionalismo critico », dernier numéro de la direction Gregotti ; la rédaction invite à collaborer à ce numéro tous les « architectes de *Casabella* », sous la forme d'un projet et d'un commentaire critique sur le thème du numéro, et les « auteurs de

Casabella », sous la forme de brefs essais de réflexion critique. Parmi les architectes sont présents Tadao Ando, Gae Aulenti, Oriol Bohigas, Paul Chemetov, Henri E. Ciriani, Pierre-Louis Faloci, Herman Hertzberger, Josef Paul Kleihues, Yves Lion, Richard Meier, Rafael Moneo, Boris Podrecca,

qu'il soulignait dès son premier éditorial⁵⁹. Van Eyck poursuit : « C'est pour cela que la fin de la *Casabella*-que-nous-connaissons fait mal. Sous son toit généreux, le passé, le présent et le futur formaient un *continuum* avec l'histoire, non pas derrière nous, mais avec nous. » Enfin, il rappelle « la fantastique simultanéité et la multiplicité des innombrables univers distincts renfermés dans cet univers unique : l'héritage négligé du Grand Gang » des modernes, de Mondrian à Brancusi, de Le Corbusier à Aalto, de Rietveld à Joyce. Avec l'« internationalisme critique » du dernier numéro, et grâce aux témoignages écrits et aux projets de trente-cinq architectes « amis » de la revue, Gregotti démontre la capacité de proposer un dialogue critique viable, à condition que l'architecte se révèle capable de penser à l'échelle planétaire, tout en demeurant toujours attentif aux cultures spécifiques de chaque lieu et de chaque contexte. C'est cela, la « simultanéité et la multiplicité des innombrables univers distincts » dont parle Van Eyck, mais cette fois-ci le Gang est celui de *Casabella*.

TRADUCTION DE L'ITALIEN PAR SOPHIE JACOTOT

Álvaro Siza, Luigi Snozzi, Oswald Mathias Ungers, Gino Valle, Aldo van Eyck. Les contributions critiques sont en particulier de Jean-Louis Cohen, Carlo Olmo, Alan Colquhoun, Bernardo Secchi, Michel Sorkin, Richard Ingersoll.

59. V. Gregotti, « L'ossessione della storia », *Casabella*, n°478, mars 1982, p. 18-19.

La nostalgie d'une critique sociale de l'architecture

ENTRETIEN AVEC ULRICH CONRADS

Tout au long de sa vie, Ulrich Conrads a cherché à élargir la base de connaissance des architectes sur l'espace, non seulement dans le strict domaine de l'architecture, mais aussi dans d'autres champs disciplinaires comme les sciences humaines. Selon lui, une des idées de base de la critique pourrait être, « qu'avec la fin des styles en art il en subsiste peut-être encore un qui soit envisageable : le style social, ou le style *du* social ». L'entretien qu'il a accordé aux *Cahiers* souligne ici l'absence de substance politique dans la critique architecturale. Pendant trente ans, il a transformé *Bauwelt* en une revue critique et engagée. Pour Conrads, le critique d'architecture ne doit pas seulement commenter l'organisation formelle du cadre de vie, il doit y prendre part activement.

Est-ce votre activité de critique, votre travail sur la théorie et la critique architecturale, qui vous a apporté un certain renom sur le plan national et international ?

En guise d'introduction, je souhaiterais préciser que mon travail sur la théorie et la critique de l'architecture s'est limité, délibérément, au territoire de l'Allemagne de l'Ouest. Ceci, parce que j'ai voulu contribuer aux progrès de l'architecture allemande, sans succomber à la tentation de réalisations ou d'écrits dans de luxueuses revues d'architecture internationales. J'ai préféré « alimenter » les architectes allemands, élargir leur base de connaissances sur la situation contemporaine dans l'architecture et dans d'autres disciplines, notamment dans les sciences humaines, en mettant en lumière ce que les architectes praticiens ne vont pas forcément lire en profondeur ou qu'ils parcourront hâtivement dans les revues d'architecture. J'ai eu également la volonté de faire ressortir différents aspects très souvent négligés et tout à fait concrets du milieu de la construction et de l'architecture qui touchent aux modes de vie, à la vie quotidienne, comme la remise en question des modes d'éclairage des lieux de travail.

Dans quel contexte avez-vous pris ce type d'initiatives ?

D'abord dans la revue *Bauwelt*, ensuite en liaison avec des instituts de psychologie et de médecine du travail. Naturellement, c'était engager les hostilités envers les fabricants de luminaires, avec des dommages collatéraux... Il s'est produit la même chose avec les écoles maternelles, construites avec des murs en béton dans lesquels les enfants ne pouvaient même pas planter un clou, geste simple à la portée de chacun. Offrir pareil environnement à un petit enfant, même s'il est peint de belles « couleurs Bauhaus », est inacceptable. Ce type d'espace n'est pas à l'échelle d'un enfant. Or, on le sait bien d'une manière générale, les revues d'architecture ne valorisent guère ce genre de questions. Mais ce sont précisément celles auxquelles j'ai réfléchi, et sur lesquelles j'ai écrit, parlé et donné des avis, bien davantage encore que sur d'autres problématiques qui touchent à la théorie de l'architecture et de l'art. Je me suis intéressé à ce que les gens voulaient et à leur manière de vivre. Ainsi, par exemple, en quoi l'IBA 1987 [Internationale Bauausstellung] leur a-t-elle facilité la vie ? Quand on voit certains plans de projets de cités, on ne constate aucun progrès réel par rapport à l'Interbau de 1957. Et la question qui peut légitimement être posée est la suivante : toutes ces dépenses ont-elles servi à quelque chose ? Pourquoi avoir oublié les avantages d'un éclairage naturel ou d'autres solutions architecturales que les architectes n'ont cessé d'expérimenter depuis les années 1920, afin de résoudre les problèmes avec inventivité et rigueur ? Pourquoi certains ont-ils choisi de revenir à des façades à la manière de

revêtements ?... Ce sont ces types d'interrogations m'ont incité à réagir, de même que des positions comme celles de Josef Kleihues ou d'Oswald Mathias Ungers. Un escalier d'Ungers est impraticable pour un adulte, avec ses marches et ses contremarches de dimensions égales. Mais regardez cet escalier inspiré de Scharoun, ici même, chez moi : on le monte sans même s'en apercevoir, parce qu'il n'a que neuf marches. Ce sont ces aspects pratiques et concrets, permettant d'aboutir à des considérations plus globales sur l'espace, qui constituent la teneur de ce que j'ai essayé d'offrir à la communauté des architectes.

L'IBA de 1980 constitue un autre épisode capital ?

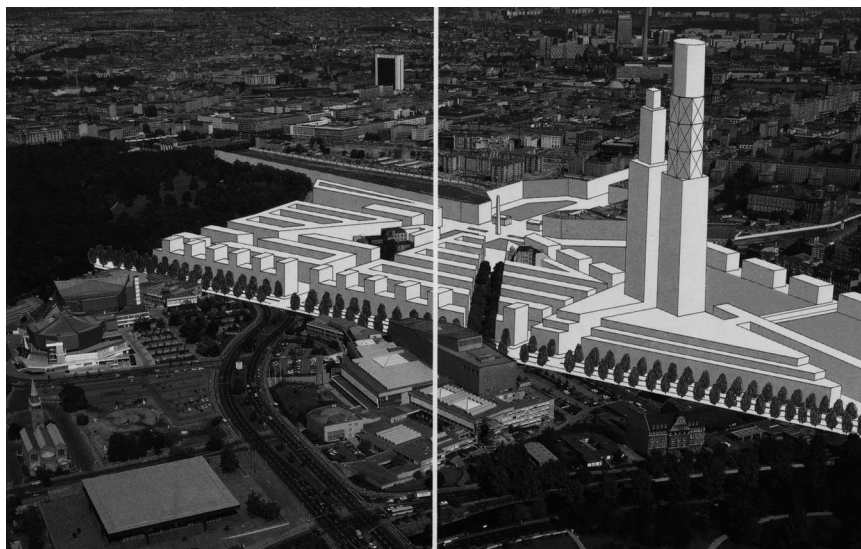
C'est vrai. Et pourtant, je m'en suis tenu à l'écart, principalement pour deux raisons. Tout d'abord parce que Thomas Sieverts, premier directeur de l'IBA, a démissionné la sixième année de son mandat. Il avait prévu que son désaccord avec Josef Paul Kleihues (autre figure importante de l'organisation) aboutirait à une rupture, et que par conséquent le rôle structural des éléments urbains ne serait pas abordé dans l'exposition. Deuxièmement, il y a eu la distinction entre *Neubau* et *Altbau* (construction nouvelle et réhabilitation), à laquelle j'étais totalement opposé. Entre les deux organisateurs, il y avait d'un côté Walter Hämmer qui avait entrepris de préserver le vieux quartier de Kreuzberg et, de l'autre, Kleihues qui avait trouvé ailleurs des terrains inoccupés pour ses amis architectes internationaux. Mais pour moi, ces *IBA-alt* et *IBA-neu* étaient une horreur. J'ai toujours vu la ville comme un tout. Quand un quartier est réhabilité,

il l'est au moyen de nouveaux bâtiments qui vont s'insérer entre les anciens, dans des endroits où les structures anciennes ne seraient pas adaptées. Il faut regarder le plan : une nouvelle structure urbaine n'a été proposée nulle part à Berlin ! Uniquement des bâtiments individuels : il y en a de bons, mais aussi d'horribles, pires même, sous le rapport de la qualité de vie qu'ils offrent, que ceux qui ont été construits trente ans auparavant. J'ai pensé que beaucoup d'argent avait été dépensé, non pas pour les Berlinoises, mais pour le prestige international de Berlin. En faveur des Berlinoises, il y avait certainement autre chose à faire que de belles façades et de beaux projets sur le papier. « Beaucoup de bruit pour rien », aurait dit Shakespeare... Quant à moi, j'y suis allé, j'ai observé

les gens et les choses, j'ai écrit à leur sujet dans *Bauwelt*, mais fondamentalement j'ai gardé mes distances parce que je n'y ai rien trouvé qui vaille la peine.

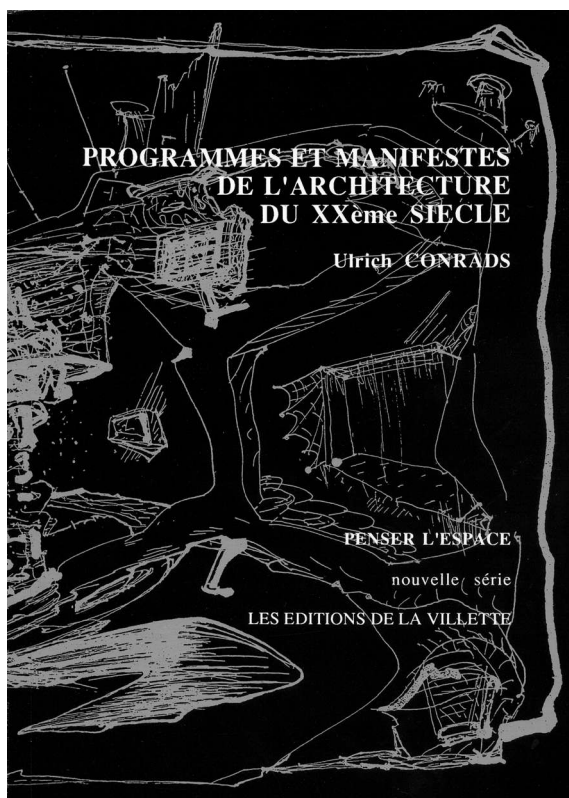
Auriez-vous souhaité trouver une relation plus étroite avec une pensée architecturale spécifique ?

Si seulement il s'agissait de pensée de l'architecture... N'a-t-on pas en effet créé une pensée architecturale par la suite pour le concours pour la nouvelle Potsdamerplatz ? Cette fièvre de bâtir, en réponse à un concours discuté (1992), a presque été une réussite au niveau des idées. Mais ensuite, sous la pression de l'immobilier, les bâtiments ont gagné de plus en plus en hauteur. En



**Josef Paul Kleihues.
Projet de concours
pour la Potsdamer
Platz, Berlin, 1990.**

Source : *Berlin morgen.
Ideen für das Herz
einer Großstadt*,
Stuttgart, Gerd Hatje,
1991, p. 128-129.



Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du xx^e siècle*, Paris, Les Éditions de la Villette, coll. « Penser l'espace », trad. Hervé Denès et Élisabeth Fortunel, 1991. Réédition 1996.

fait, les architectes de renom international qui y ont travaillé n'ont rien proposé de particulier. Regardez la disposition de cette place, c'est une honte ! Le Sony Building lui-même est inhospitalier, c'est du high-tech, mais il n'a rien à voir avec de la bonne architecture. Tout cela n'est que de la construction (*Bauen*), pas de l'architecture (*Baukunst*).

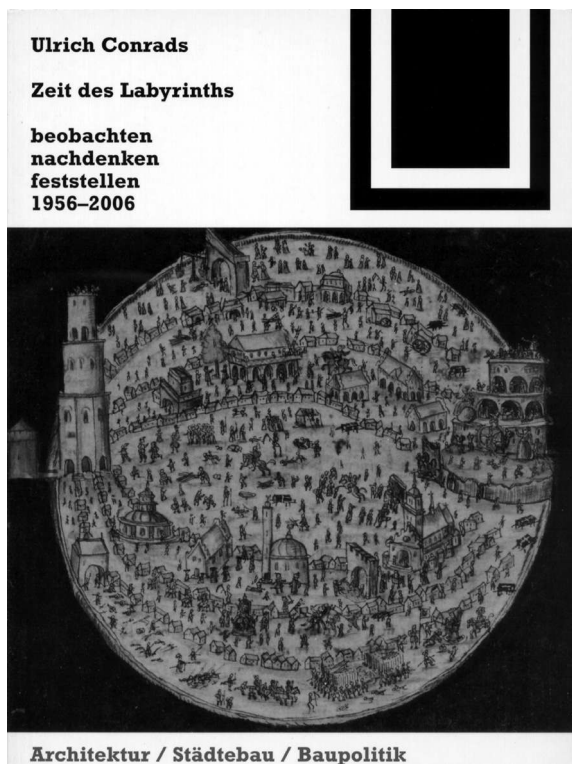
Pourquoi une collection comme « Bauwelt Fundamente », et bien d'autres ouvrages importants, n'ont-ils pas été traduits, en anglais notamment¹ ? Plus généralement, qu'en est-il de la théorie et de la culture architecturales allemandes à l'étranger ? Pourquoi sont-elles si mal connues ?

D'abord, il existe la barrière de la langue. Ensuite, il y a cet arrière-plan historique, le rôle de l'Allemagne et le sentiment que rien de positif ne peut en sortir. Cela a été dépassé dans une certaine mesure dans des domaines comme la littérature, l'art, etc. Mais dans d'autres, comme en architecture, la situation est moins brillante. Il faut reconnaître par ailleurs que la curiosité intellectuelle n'a jamais été le fort des architectes allemands. Les lecteurs des éditeurs étrangers ne s'intéressaient pas beaucoup au milieu allemand de l'architecture. Ne connaissant pas Cornelius Gurlitt, par exemple, pourquoi devaient-ils se préoccuper de traduire ses œuvres ? Et puis, traduire en anglais des livres allemands de critique de référence est une affaire très compliquée, notamment en raison de la fusion des grandes maisons d'édition : Birkhäuser, pour ne citer que cet exemple, est devenu Springer, avant d'être Bertelsmann, pour rejoindre

1. Parmi les ouvrages traduits, voir notamment Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du xx^e siècle*, Paris, Les Éditions de la Villette, coll. « Penser l'espace », trad. Hervé Denès et Élisabeth Fortunel, 1991, réédité en 1996 [*Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Bauwelt Fundamente, 1964]. Cet ouvrage a été publié en anglais (*Programs and Manifestoes on*

20th-Century Architecture, trad. Michael Bullock, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1965). Voir également U. Conrads, Hans G. Sperlich, *Architecture fantastique*, Paris, Delpire, 1960 [*Phantastische Architektur*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1983].

2. Friedrich Naumann (1860-1919), co-fondateur du parti démocrate allemand (Deutsche Demokratische Partei), courant de pensée libérale. Friedrich Naumann, Theodor Heuss, *Ausstellungsbriege Berlin, Paris, Dresde, Düsseldorf 1896-1906, Was ist Qualität?* (1951), Birkhäuser, 2007.



Ulrich Conrads, *Zeit des Labyrinths*, collection Bauwelt Fundamente, [1964], Bâle, Birkhäuser Verlag, 2007.

encore la maison néerlandaise Wolters Kluwer. Cela fait partie de l'effervescence générale des stratégies des éditeurs qui conduisent à publier à compte d'auteur, pour éviter tous les tracas. J'ai là la parution la plus récente de la collection, les lettres de Friedrich Naumann sur les expositions internationales de Paris, Berlin, Dresde et Düsseldorf, écrites entre 1896 et 1906². Naumann a pratiquement été le fondateur du libéralisme en Allemagne. Ces textes ont d'abord été publiés en 1909, et même si ce genre de livre se vend mal, y compris ici en Allemagne, nous les avons réédités pour le centenaire du Deutscher Werkbund en 2007³. En fait, Naumann a été le premier à proposer l'idée d'une telle organisation réunissant architectes, artistes et industriels, avant même Hermann Muthesius.

Que pensez-vous de la situation actuelle de la critique architecturale, en tant que discipline ? Est-ce une façon particulière de regarder l'architecture ? Qu'en est-il de cette critique en Allemagne, et quelles sont ses relations avec la critique à l'étranger ?

Sur mes convictions particulières sur cette profession, si on la perçoit comme telle, vous pouvez vous référer à mon tout dernier livre, *Zeit des Labyrinths*⁴. Bien sûr, je lis beaucoup la presse internationale sur l'architecture, dont nous possédons un riche fonds. Nous examinons avec beaucoup d'attention ce qui paraît ailleurs pour le rééditer ici. Une des idées de base de la critique pourrait être, selon moi, qu'avec la fin des styles en art il en subsiste peut-être encore un qui soit envisageable : le style social, ou le style du social. Il dérive d'un engagement, non sur le plan de

3. Le Deutscher Werkbund est une association d'artistes fondée en 1907 à Munich par Hermann Muthesius, pour la promotion de l'innovation dans les arts appliqués et l'architecture au travers d'une meilleure conception et de l'artisanat.

4. Ulrich Conrads, *Zeit des Labyrinths. Beobachten nachdenken feststellen 1956-2006*, Bauwelt Fundamente, Bâle, Boston, Berlin, Birkhäuser Verlag, et Berlin, Gütersloh, Bauverlag, 2007, 236 p. : anthologie commentée d'articles de Conrads de 1956 à 2006.

l'esthétique, mais sur celui de l'existence humaine, du vivre ensemble des êtres humains. Ce « social », qu'il s'agisse ou non d'un style, se présente de façon radicalement différente des styles en art. Et, si on l'approfondit, on comprend qu'il faut dépasser le problème de la représentation. Construire un immeuble pour loger huit familles qui ressemble à une villa, avec des cages d'escalier étroites comme s'il était destiné à des fonctionnaires, n'a pas de sens. C'est non seulement une fausse solution mais aussi un dévoiement de l'intention artistique. D'une façon plus générale, je ne suis pas le seul à penser qu'architecture et urbanisme devraient être considérés comme de la « politique appliquée ». Je déplore aujourd'hui l'absence de l'élément politique dans notre critique architecturale dans les différents médias. Ils ne sont pas assez agressifs, ils ne « mordent » plus. Les politiciens esquivent le débat sur l'architecture, ou bien ils l'abordent de manière superficielle. La société n'y voit en général qu'une activité amusante, futile. Le désir de « lutter » politiquement au cœur de l'architecture, ou à travers elle, a disparu ; on n'éprouve plus de colère devant la laideur... Et pendant ce temps, c'est l'argent qui décide de ce qui est bon ou mauvais. Si cela coûte cher, c'est bien (comme pour la Potsdamerplatz). Nous nous sommes tellement éloignés de la hutte primitive légendaire...

Pourriez-vous citer un ou des critiques d'architecture proches de votre démarche, de la génération plus jeune peut-être ?

Je pourrais citer Lucius Burckhardt, mais toute l'ancienne génération s'en est allée désormais. Je n'observe en réalité d'intérêt et d'idées neuves que chez les étudiants.

C'est pourquoi j'ai souhaité léguer tout mon travail. Il faut vraiment aider ces bibliothèques de l'ancienne Allemagne de l'Est qui, pendant quarante ans, n'ont pas eu accès à ces textes.

Les institutions universitaires pourraient-elles précisément encourager davantage la critique comme discipline ?

Les bibliothèques, surtout les bibliothèques universitaires, conservent et classent effectivement quantité de documents intéressants. Ceux-ci seront explorés un jour et les générations futures s'y intéresseront de nouveau. Mes propres écrits ont été classés par le professeur Eduard Führ qui est aussi directeur du département de Théorie de l'architecture à la Brandenburgische Technische Universität Cottbus [université de technologie du Brandebourg à Cottbus]⁵.

L'acquisition de la faculté critique pourrait à juste titre faire partie d'un programme universitaire. Est-ce vraiment possible, ou bien doit-on parler de théorie plutôt que de critique dans l'enseignement ? Y a-t-il une frontière nette entre théorie et critique ?

Au niveau individuel, je ne pense pas. Il existe évidemment des « bibles » de la critique et sur la critique. Mais chaque critique a ses convictions et ses principes personnels qu'il affine. En fait, c'est en écrivant sur l'architecture et en en parlant que l'on finit par la connaître. Et il m'est difficile de donner des réponses brèves à des questions sur l'architecture, comme l'a fait Vitruve. Certaines sont d'ailleurs demeurées valables. Je les garde présentes à

5. Voir le site Internet de l'université : www.tu-cottbus.de/btu/de/universitaet/presse/presseinformationen/archiv2006/2005/juni-2005/ulrich-conrads-archiv.html

l'esprit dans mon propre travail. Mais il reste que cela n'a à voir ni avec le style, ni avec les ordres, ni avec les colonnes, etc. J'insiste à nouveau sur ce point : le problème est que l'aspect social de l'architecture n'est plus mis en avant. Et, parallèlement, les promoteurs et maîtres d'ouvrage partisans d'une certaine forme de libéralisme manchestérien ont complètement détruit l'architecture telle qu'on l'entendait jusqu'à présent. Rappelez-vous l'exposition internationale d'architecture de Berlin (IBA), « Die Stadt von Morgen » de 1957 : quinze propositions avaient été avancées pour offrir les meilleures conditions de vie à quinze mille personnes. Ces projets et les bâtiments qui en ont résulté avaient suscité une large approbation tant de la critique que du public. On peut affirmer maintenant avec certitude qu'ils étaient dix fois meilleurs que ce que l'on fait aujourd'hui. Pourtant, tout le monde les a oubliés depuis, y compris les critiques. À présent, plus personne ne les étudie, ni n'en entend même parler. Plus personne ne sait comment on s'y prenait à l'époque pour opérer efficacement sur le plan social et fonctionnel. Comment améliorer les bâtiments scolaires ? Comment se déplacer en voiture dans les embouteillages actuels ? Où aller faire ses courses ailleurs que dans des centres commerciaux qui détruisent les villes ? Ainsi dépouillée de son aspect social, la critique a presque perdu de sa visibilité et le critique ne « montre plus les dents ».

Manfredo Tafuri a dit qu'il n'existait pas de critique mais seulement de l'histoire, que la critique était une façon particulière de faire de l'histoire. Qu'en pensez-vous ?

Je pense que c'est faux. La critique commence au moment même où l'on réalise qu'une ville, qu'un village, que quelqu'un veut faire construire quelque chose. Et qu'il existe pour cela un projet. Quand je m'aperçois qu'il risque d'en résulter quelque chose de problématique, moi, en tant que critique, je dois réagir et dire : « Non, arrêtez, vous ne pouvez pas faire cela ! » On en a un bon exemple ici à Berlin, avec le Steglitzer Kreisel⁶. Un peu plus loin, au-delà de l'hôtel de ville, la ligne de métro devait se scinder en deux branches vers le sud-ouest de la ville, pas encore accessible par transport ferroviaire. Une femme architecte et promoteur n'a pas tardé à être informée du projet avant son exécution. Elle a acheté les terrains autour de l'hôtel de ville avant que toute l'opération ne débute. Par la suite, la Ville a donc dû procéder à des expropriations, se heurtant à cette nouvelle propriétaire qui a ouvertement spéculé sur les prix. Un compromis a été trouvé : la Ville pouvait réaliser la station de métro, et la propriétaire était autorisée à rentabiliser le terrain à bâtir au-dessus. Elle a opté pour une gigantesque tour de trente étages ! Malheureusement, la ligne de métro n'a pas été prolongée et toute l'opération s'est interrompue, mais l'immeuble est toujours là, pour le seul profit de la propriétaire. Et quasiment personne ne s'est offusqué de ce lamentable affairisme qui a dénaturé la ville. Ses façades étaient tellement laides qu'un architecte italien a dû par la suite les modifier ! En ce sens, la critique architecturale n'est pas de l'histoire : elle doit non seulement s'occuper de ce qui se bâtit effectivement, mais aussi prévoir ce qui va se construire. Quand la Berliner Philharmonie de Scharoun est là, debout, je peux bien sûr développer des théories et discuter de tel ou tel

6. Ulrich Conrads se réfère probablement au gratte-ciel de l'architecte Sigrid Kreszmann-Zschach à Berlin-Zehlendorf (construction 1969-1975, hauteur 119 m, coût 325 millions DM).



Interbau Berlin 1957.
Maquette d'ensemble.

© Interbau Berlin 57
Katalogbuch.

aspect de son architecture. Mais il faut que déjà en amont, au stade des plans, je sois capable de saisir qu'elle est destinée à devenir l'une des plus belles salles de concert de musique symphonique du monde entier. En qualité de critique, il faut que je sache anticiper et dire qu'après cela il nous faut un Mies à Berlin, pour avoir les deux pôles de ce que peut être la substantifique moelle de l'époque – le meilleur de ce que l'on a la capacité ou la possibilité de faire. Cela n'a pu se produire que grâce à la critique et impliquait de regarder vers l'avenir et non vers le passé. Par conséquent, la position de Tafuri ne tient pas.

Il semble que vous insistiez sur une certaine conception de la critique plus « journalistique », portant les questions architecturales dans l'espace public, plutôt que sur l'idée d'une critique « savante » et à dominante historique ?

Très certainement. Mais cette pratique de la critique implique aussi que l'on connaisse l'arrière-plan : ce que l'architecte a fait ou pensé précédemment, etc. – en l'occurrence, à propos de la Nationalpinacothek de Mies, il convient de songer à ses bureaux pour la société Bacardi – sans que, pourtant, cela soit déterminant quant à l'impact d'un bâtiment dans un lieu, à un emplacement donné. Et l'on recoupe peut-être là une autre question sur la raison pour laquelle je n'ai pas franchi les frontières nationales : il y avait trop à faire ici, en Allemagne. Et il y avait trop d'inepties à contrer. Des villes complètement détruites devaient être reconstruites et puis il y a eu cette terrible fin de la période Adenauer où tous les plans intéressants ont été édulcorés ; il fallait remettre tout en

ordre, vite et de la meilleure façon « bourgeoise » possible. Malheureusement, c'était très différent de ce que certains d'entre nous, issus des années de guerre, avions en tête.

Le lien entre critique et pratique est-il étroit ou distendu ? En d'autres termes, quelle est la distance de la critique entre ce qui se fait et ce qui se dit ?

Sujet important ! Selon moi, un critique d'architecture est proche d'un vrai professionnel. Je me suis intéressé autrefois – et cela a été bien perçu – à l'héritage architectural autant qu'aux constructions modernes, héritage aussi bien limité et modeste que grandiose et monumental : l'ancien et le nouveau, ici et là-bas, les produits de la civilisation industrielle et ceux d'autres époques. De la même manière, un praticien peut aussi adopter une attitude critique à travers son propre travail.

Et les nouvelles constructions à Berlin, que vous inspirent-elles ?

Il y a de beaux bâtiments, surtout parmi les plus petits. Mais ma vue s'est trop affaiblie dernièrement, et je n'ai donc pas grand-chose à dire sur ce vide plein de transactions immobilières...

PROPOS RECUEILLIS À BERLIN PAR PANOS MANTZIARAS
TRADUCTION DE L'ANGLAIS PAR CHRISTINE PIOT



La dimension politique de la critique d'architecture.

La contribution d'Ulrich Conrads au débat sur l'architecture et l'urbanisme

« Qui formule le programme ? » (« Wer formuliert die Aufgabe ? »). C'est par cette question qu'en 1957 Ulrich Conrads, nouveau rédacteur en chef de la revue *Bauwelt*, appela ses lecteurs architectes à davantage d'autoréflexion. Max Frisch écrivait alors dans la même revue : « Planifier est l'exercice du pouvoir politique [...]. Un pouvoir politique qui n'est pas exercé au nom de la polis et qui n'est pas soumis au contrôle du peuple, est – du point de vue démocratique – un pouvoir illégal [...]. Tant que l'urbanisme ne sera pas considéré et traité comme une matière politique, l'urbaniste, quoi qu'il entreprenne, sera impuissant ou usurpateur. Les

deux reproches sont graves. » (*Bauwelt*, 1957, p. 729.) L'écrivain allemand, formé à l'architecture, défendait l'idée selon laquelle les objectifs de l'aménagement urbain étaient d'ordre social et non pas seulement d'ordre technique. Dans le contexte de la reconstruction des villes bombardées pendant la guerre, le droit de propriété foncière constituait une question centrale et Frisch y fit référence lorsqu'il qualifia la spéculation foncière de « mal cancéreux ».

Cet article rouvrait un débat pour la première fois depuis 1933 dans la revue *Bauwelt*. Alors que celle-ci avait acquis dans les années 1920 une ligne éditoriale critique, grâce à des auteurs

comme Adolf Behne, elle devint brusquement un insignifiant cahier technique édité par l'administration de la construction. Le réveil tout aussi soudain de la critique d'architecture, vingt-cinq ans plus tard, est le fait d'Ulrich Conrads. Cet historien d'art, auteur d'une thèse sur la sculpture des églises gothiques, avait travaillé pour la revue *Baukunst und Werkform*, avant d'apparaître dans les pages de *Bauwelt* à l'occasion de l'article de Max Frisch. Ce fut le point de départ d'une nouvelle direction à suivre, dans la mesure où il permit de lancer un appel à un débat de fond. Semaine après semaine, d'autres articles vinrent alimenter les échanges et

Hansaviertel, Berlin. Le 2 juillet 1957, s'ouvrait l'exposition Interbau, en bordure du Tiergarten. Un million de visiteurs ont découvert le nouveau visage du quartier de Hansa : 35 immeubles réalisés par 53 architectes parmi les plus grands noms, venus de 13 pays différents. Ensemble aujourd'hui protégé comme « monument historique ».

De gauche à droite :
Architecte Alvar Aalto
Architecte Egon Eiermann
Architecte Oscar Niemeyer
Architectes J. H. van der Broek,
J. Bakema
Architecte Walter Gropius
Photos Carsten Krohn, 2009.



très rapidement Conrads transforma *Bauwelt* en une revue critique et engagée. Il formulait sa mission ainsi : « La nouvelle génération a le devoir de mener une propagande systématique en faveur d'un nouvel urbanisme et de se battre pour obtenir le pouvoir politique. » Car, comme il le note aussitôt, il est urgent de passer à l'action : « Tout le monde sait que l'urbaniste, aujourd'hui dans notre société, est impuissant. » (*Bauwelt*, 1957, p. 753.)

À posteriori, nous savons que la paralysie qu'il décrivait était relative. Comme la vision urbaine des modernes s'est définie en opposition à celle des immeubles de rapport du XIX^e siècle,

les quartiers anciens de Berlin-Ouest ont été davantage détruits durant l'après-guerre que pendant la guerre. *Bauwelt* devint un forum de discussion où la critique s'exerça également à l'encontre d'une planification uniforme. Lucius Burckhardt y affirmait par exemple : « Derrière le plan uniforme se cache la dictature. Le plan urbain issu d'un seul moule, survient également d'une seule volonté. Il ne peut jamais advenir là où une véritable démocratie est à l'œuvre. » (*Bauwelt*, 1957, p. 969.)

Pour Conrads, le critique d'architecture ne devait pas seulement commenter l'organisation formelle du cadre de vie, il devait y prendre part activement.

Lorsqu'il intervenait dans des débats publics, notamment à propos de la reconstruction de l'église du Souvenir Empereur Guillaume (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche), il recherchait le dialogue. Il s'était certes rapproché de la position radicale de l'architecte Egon Eiermann, qui prévoyait une construction toute neuve, mais il commença à jouer le rôle de médiateur lorsque la population se prononça en faveur de la conservation de la tour en ruine. L'initiative la plus réussie lancée par la revue fut l'appel intitulé « Mies doit construire à Berlin » (« Mies muss in Berlin bauen! »), lancé à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de l'architecte allemand

installé aux États-Unis. Cette action, soutenue par des milliers de lecteurs, permit à Mies van der Rohe d'être invité à construire la Nouvelle Galerie nationale (Neue Nationalgalerie). Grâce au concours d'idées pour l'aménagement de Berlin-Capitale et à l'exposition internationale de la construction du Hansaviertel en 1957/1958, Berlin devint alors un laboratoire d'urbanisme. La même année, l'exposition *Planifié pour Berlin mais jamais construit* (*Für Berlin geplant und nie gebaut*) démontrait l'existence d'une tradition de projets urbains expérimentaux. Conrads, résigné, écrivait à ce propos : « Personne n'a le courage d'accorder un crédit à une cause soi-disant utopique », ou encore « C'est une grande cause, qui n'a pas été entreprise », puisque l'ensemble de l'urbanisme ouest-allemand se trouve dans « une impasse honteuse et provinciale » (*Bauwelt*, 1957, p. 1363). Or, peu de pays comptent autant d'architectes que l'Allemagne. À Berlin et à Hambourg, leur nombre est deux fois plus élevé que la moyenne européenne et cinq fois plus que celle des États-Unis. Pourtant la culture constructive de ce pays n'a pas réussi à se démarquer par un niveau de qualité constant. Les différentes revues professionnelles – *Bauwelt*

est celle qui a le tirage hebdomadaire le plus important – ont rendu compte des variations extrêmes de cette qualité. Rétrospectivement, cette publication peut être considérée comme un baromètre indiquant non seulement le niveau de la qualité architecturale mais également celui de la réflexion d'une profession sur elle-même.

L'intérêt de Conrads pour l'urbanisme visionnaire et « l'architecture fantasmagorique » transparaît dans la revue et forme un pôle contraire à la principale activité des architectes : la construction et le suivi de chantier. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres pays, la conception des plans ne représente en Allemagne qu'une part relativement réduite des missions confiées à l'architecte, seulement 20 % selon la réglementation des honoraires. On mesure ainsi l'enjeu de la discussion lancée par Conrads afin de sortir ensemble l'architecture et l'urbanisme des seules affaires internes de la profession.

Bien qu'il ait créé la collection *Bauwelt Fundamente* et plus tard la revue *Daidalos*, il a véritablement marqué de son empreinte *Bauwelt* pendant trente ans. Une de ses prises de position les plus manifestes a été sa critique du texte de Léon Krier à propos d'Albert Speer.

En 1987, il en publia certes une traduction intégrale dans sa revue, mais en condamnant fermement cette tentative de réhabilitation dans son introduction. Son engagement politique s'exprima aussi dans le même numéro, dans une lettre ouverte au président du Conseil d'État de la République démocratique allemande (RDA), Erich Honecker. Conrads y dénonçait la peine de prison infligée à deux architectes est-allemands ayant voulu participer au concours organisé à Berlin-Ouest pour l'aménagement de l'ancien site occupé par les SS et la Gestapo. Le rôle prépondérant de Conrads transparaît finalement dans le silence de la revue *Bauwelt* sur les mouvements de protestation étudiante de 1968. Car lui-même n'y était pas impliqué. Cependant, il avait démontré que la critique d'architecture devenait politique dès lors qu'elle se consacrait à l'urbanisme.

CARSTEN KROHN

Architecte, commissaire de l'exposition
« Unbuilt Berlin »

TRADUCTION DE L'ALLEMAND
PAR AYMONE NICOLAS

La nostalgie d'une critique sociale de l'architecture

ENTRETIEN AVEC ULRICH CONRADS

Tout au long de sa vie, Ulrich Conrads a cherché à élargir la base de connaissance des architectes sur l'espace, non seulement dans le strict domaine de l'architecture, mais aussi dans d'autres champs disciplinaires comme les sciences humaines. Selon lui, une des idées de base de la critique pourrait être, « qu'avec la fin des styles en art il en subsiste peut-être encore un qui soit envisageable : le style social, ou le style *du* social ». L'entretien qu'il a accordé aux *Cahiers* souligne ici l'absence de substance politique dans la critique architecturale. Pendant trente ans, il a transformé *Bauwelt* en une revue critique et engagée. Pour Conrads, le critique d'architecture ne doit pas seulement commenter l'organisation formelle du cadre de vie, il doit y prendre part activement.

Est-ce votre activité de critique, votre travail sur la théorie et la critique architecturale, qui vous a apporté un certain renom sur le plan national et international ?

En guise d'introduction, je souhaiterais préciser que mon travail sur la théorie et la critique de l'architecture s'est limité, délibérément, au territoire de l'Allemagne de l'Ouest. Ceci, parce que j'ai voulu contribuer aux progrès de l'architecture allemande, sans succomber à la tentation de réalisations ou d'écrits dans de luxueuses revues d'architecture internationales. J'ai préféré « alimenter » les architectes allemands, élargir leur base de connaissances sur la situation contemporaine dans l'architecture et dans d'autres disciplines, notamment dans les sciences humaines, en mettant en lumière ce que les architectes praticiens ne vont pas forcément lire en profondeur ou qu'ils parcourront hâtivement dans les revues d'architecture. J'ai eu également la volonté de faire ressortir différents aspects très souvent négligés et tout à fait concrets du milieu de la construction et de l'architecture qui touchent aux modes de vie, à la vie quotidienne, comme la remise en question des modes d'éclairage des lieux de travail.

Dans quel contexte avez-vous pris ce type d'initiatives ?

D'abord dans la revue *Bauwelt*, ensuite en liaison avec des instituts de psychologie et de médecine du travail. Naturellement, c'était engager les hostilités envers les fabricants de luminaires, avec des dommages collatéraux... Il s'est produit la même chose avec les écoles maternelles, construites avec des murs en béton dans lesquels les enfants ne pouvaient même pas planter un clou, geste simple à la portée de chacun. Offrir pareil environnement à un petit enfant, même s'il est peint de belles « couleurs Bauhaus », est inacceptable. Ce type d'espace n'est pas à l'échelle d'un enfant. Or, on le sait bien d'une manière générale, les revues d'architecture ne valorisent guère ce genre de questions. Mais ce sont précisément celles auxquelles j'ai réfléchi, et sur lesquelles j'ai écrit, parlé et donné des avis, bien davantage encore que sur d'autres problématiques qui touchent à la théorie de l'architecture et de l'art. Je me suis intéressé à ce que les gens voulaient et à leur manière de vivre. Ainsi, par exemple, en quoi l'IBA 1987 [Internationale Bauausstellung] leur a-t-elle facilité la vie ? Quand on voit certains plans de projets de cités, on ne constate aucun progrès réel par rapport à l'Interbau de 1957. Et la question qui peut légitimement être posée est la suivante : toutes ces dépenses ont-elles servi à quelque chose ? Pourquoi avoir oublié les avantages d'un éclairage naturel ou d'autres solutions architecturales que les architectes n'ont cessé d'expérimenter depuis les années 1920, afin de résoudre les problèmes avec inventivité et rigueur ? Pourquoi certains ont-ils choisi de revenir à des façades à la manière de

revêtements ?... Ce sont ces types d'interrogations m'ont incité à réagir, de même que des positions comme celles de Josef Kleihues ou d'Oswald Mathias Ungers. Un escalier d'Ungers est impraticable pour un adulte, avec ses marches et ses contremarches de dimensions égales. Mais regardez cet escalier inspiré de Scharoun, ici même, chez moi : on le monte sans même s'en apercevoir, parce qu'il n'a que neuf marches. Ce sont ces aspects pratiques et concrets, permettant d'aboutir à des considérations plus globales sur l'espace, qui constituent la teneur de ce que j'ai essayé d'offrir à la communauté des architectes.

L'IBA de 1980 constitue un autre épisode capital ?

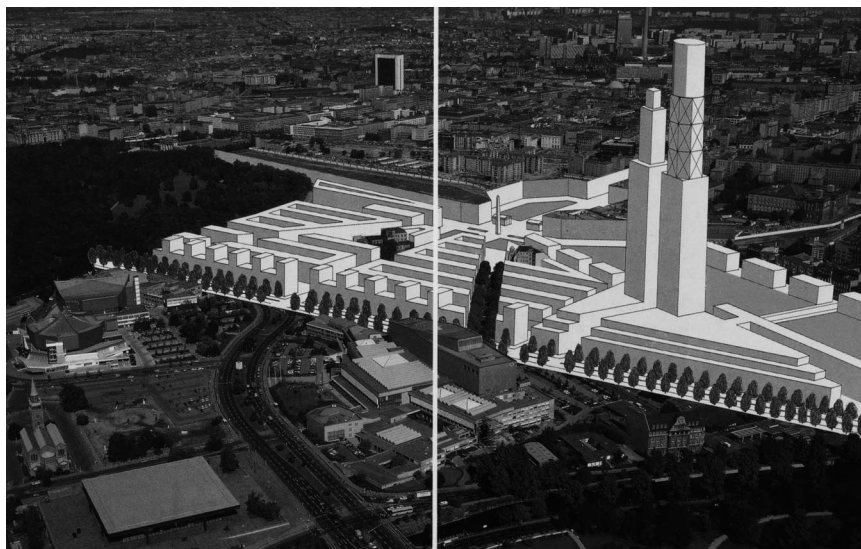
C'est vrai. Et pourtant, je m'en suis tenu à l'écart, principalement pour deux raisons. Tout d'abord parce que Thomas Sieverts, premier directeur de l'IBA, a démissionné la sixième année de son mandat. Il avait prévu que son désaccord avec Josef Paul Kleihues (autre figure importante de l'organisation) aboutirait à une rupture, et que par conséquent le rôle structural des éléments urbains ne serait pas abordé dans l'exposition. Deuxièmement, il y a eu la distinction entre *Neubau* et *Altbau* (construction nouvelle et réhabilitation), à laquelle j'étais totalement opposé. Entre les deux organisateurs, il y avait d'un côté Walter Hämmer qui avait entrepris de préserver le vieux quartier de Kreuzberg et, de l'autre, Kleihues qui avait trouvé ailleurs des terrains inoccupés pour ses amis architectes internationaux. Mais pour moi, ces *IBA-alt* et *IBA-neu* étaient une horreur. J'ai toujours vu la ville comme un tout. Quand un quartier est réhabilité,

il l'est au moyen de nouveaux bâtiments qui vont s'insérer entre les anciens, dans des endroits où les structures anciennes ne seraient pas adaptées. Il faut regarder le plan : une nouvelle structure urbaine n'a été proposée nulle part à Berlin ! Uniquement des bâtiments individuels : il y en a de bons, mais aussi d'horribles, pires même, sous le rapport de la qualité de vie qu'ils offrent, que ceux qui ont été construits trente ans auparavant. J'ai pensé que beaucoup d'argent avait été dépensé, non pas pour les Berlinoises, mais pour le prestige international de Berlin. En faveur des Berlinoises, il y avait certainement autre chose à faire que de belles façades et de beaux projets sur le papier. « Beaucoup de bruit pour rien », aurait dit Shakespeare... Quant à moi, j'y suis allé, j'ai observé

les gens et les choses, j'ai écrit à leur sujet dans *Bauwelt*, mais fondamentalement j'ai gardé mes distances parce que je n'y ai rien trouvé qui vaille la peine.

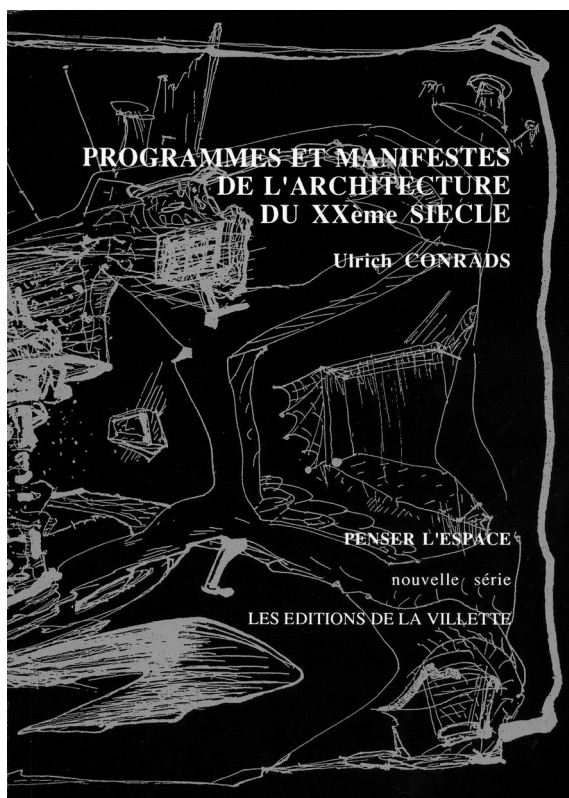
Auriez-vous souhaité trouver une relation plus étroite avec une pensée architecturale spécifique ?

Si seulement il s'agissait de pensée de l'architecture... N'a-t-on pas en effet créé une pensée architecturale par la suite pour le concours pour la nouvelle Potsdamerplatz ? Cette fièvre de bâtir, en réponse à un concours discuté (1992), a presque été une réussite au niveau des idées. Mais ensuite, sous la pression de l'immobilier, les bâtiments ont gagné de plus en plus en hauteur. En



**Josef Paul Kleihues.
Projet de concours
pour la Potsdamer
Platz, Berlin, 1990.**

Source : *Berlin morgen.
Ideen für das Herz
einer Großstadt*,
Stuttgart, Gerd Hatje,
1991, p. 128-129.



Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du xx^e siècle*, Paris, Les Éditions de la Villette, coll. « Penser l'espace », trad. Hervé Denès et Élisabeth Fortunel, 1991. Réédition 1996.

fait, les architectes de renom international qui y ont travaillé n'ont rien proposé de particulier. Regardez la disposition de cette place, c'est une honte ! Le Sony Building lui-même est inhospitalier, c'est du high-tech, mais il n'a rien à voir avec de la bonne architecture. Tout cela n'est que de la construction (*Bauen*), pas de l'architecture (*Baukunst*).

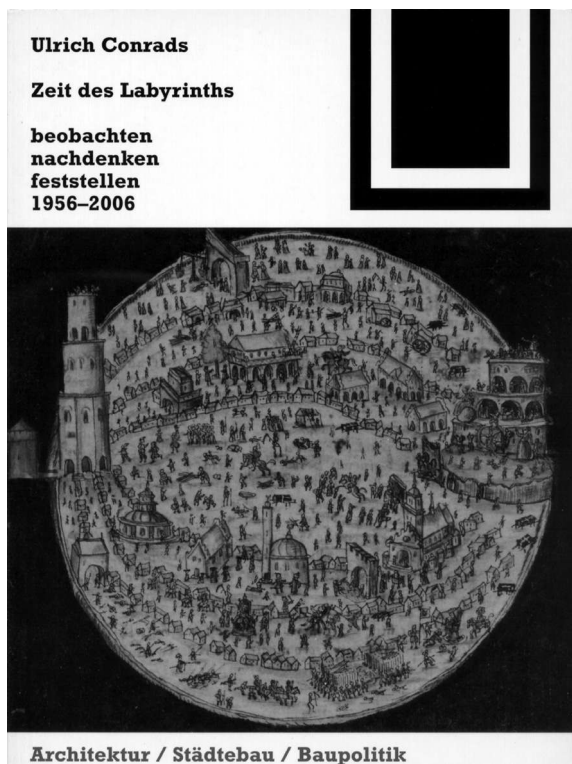
Pourquoi une collection comme « Bauwelt Fundamente », et bien d'autres ouvrages importants, n'ont-ils pas été traduits, en anglais notamment¹ ? Plus généralement, qu'en est-il de la théorie et de la culture architecturales allemandes à l'étranger ? Pourquoi sont-elles si mal connues ?

D'abord, il existe la barrière de la langue. Ensuite, il y a cet arrière-plan historique, le rôle de l'Allemagne et le sentiment que rien de positif ne peut en sortir. Cela a été dépassé dans une certaine mesure dans des domaines comme la littérature, l'art, etc. Mais dans d'autres, comme en architecture, la situation est moins brillante. Il faut reconnaître par ailleurs que la curiosité intellectuelle n'a jamais été le fort des architectes allemands. Les lecteurs des éditeurs étrangers ne s'intéressaient pas beaucoup au milieu allemand de l'architecture. Ne connaissant pas Cornelius Gurlitt, par exemple, pourquoi devaient-ils se préoccuper de traduire ses œuvres ? Et puis, traduire en anglais des livres allemands de critique de référence est une affaire très compliquée, notamment en raison de la fusion des grandes maisons d'édition : Birkhäuser, pour ne citer que cet exemple, est devenu Springer, avant d'être Bertelsmann, pour rejoindre

1. Parmi les ouvrages traduits, voir notamment Ulrich Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du xx^e siècle*, Paris, Les Éditions de la Villette, coll. « Penser l'espace », trad. Hervé Denès et Élisabeth Fortunel, 1991, réédité en 1996 [*Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Bauwelt Fundamente, 1964]. Cet ouvrage a été publié en anglais (*Programs and Manifestoes on*

20th-Century Architecture, trad. Michael Bullock, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1965). Voir également U. Conrads, Hans G. Sperlich, *Architecture fantastique*, Paris, Delpire, 1960 [*Phantastische Architektur*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1983].

2. Friedrich Naumann (1860-1919), co-fondateur du parti démocrate allemand (Deutsche Demokratische Partei), courant de pensée libérale. Friedrich Naumann, Theodor Heuss, *Ausstellungsbriege Berlin, Paris, Dresde, Düsseldorf 1896-1906, Was ist Qualität?* (1951), Birkhäuser, 2007.



Ulrich Conrads, *Zeit des Labyrinths*, collection Bauwelt Fundamente, [1964], Bâle, Birkhäuser Verlag, 2007.

encore la maison néerlandaise Wolters Kluwer. Cela fait partie de l'effervescence générale des stratégies des éditeurs qui conduisent à publier à compte d'auteur, pour éviter tous les tracas. J'ai là la parution la plus récente de la collection, les lettres de Friedrich Naumann sur les expositions internationales de Paris, Berlin, Dresde et Düsseldorf, écrites entre 1896 et 1906². Naumann a pratiquement été le fondateur du libéralisme en Allemagne. Ces textes ont d'abord été publiés en 1909, et même si ce genre de livre se vend mal, y compris ici en Allemagne, nous les avons réédités pour le centenaire du Deutscher Werkbund en 2007³. En fait, Naumann a été le premier à proposer l'idée d'une telle organisation réunissant architectes, artistes et industriels, avant même Hermann Muthesius.

Que pensez-vous de la situation actuelle de la critique architecturale, en tant que discipline ? Est-ce une façon particulière de regarder l'architecture ? Qu'en est-il de cette critique en Allemagne, et quelles sont ses relations avec la critique à l'étranger ?

Sur mes convictions particulières sur cette profession, si on la perçoit comme telle, vous pouvez vous référer à mon tout dernier livre, *Zeit des Labyrinths*⁴. Bien sûr, je lis beaucoup la presse internationale sur l'architecture, dont nous possédons un riche fonds. Nous examinons avec beaucoup d'attention ce qui paraît ailleurs pour le rééditer ici. Une des idées de base de la critique pourrait être, selon moi, qu'avec la fin des styles en art il en subsiste peut-être encore un qui soit envisageable : le style social, ou le style du social. Il dérive d'un engagement, non sur le plan de

3. Le Deutscher Werkbund est une association d'artistes fondée en 1907 à Munich par Hermann Muthesius, pour la promotion de l'innovation dans les arts appliqués et l'architecture au travers d'une meilleure conception et de l'artisanat.

4. Ulrich Conrads, *Zeit des Labyrinths. Beobachten nachdenken feststellen 1956-2006*, Bauwelt Fundamente, Bâle, Boston, Berlin, Birkhäuser Verlag, et Berlin, Gütersloh, Bauverlag, 2007, 236 p. : anthologie commentée d'articles de Conrads de 1956 à 2006.

l'esthétique, mais sur celui de l'existence humaine, du vivre ensemble des êtres humains. Ce « social », qu'il s'agisse ou non d'un style, se présente de façon radicalement différente des styles en art. Et, si on l'approfondit, on comprend qu'il faut dépasser le problème de la représentation. Construire un immeuble pour loger huit familles qui ressemble à une villa, avec des cages d'escalier étroites comme s'il était destiné à des fonctionnaires, n'a pas de sens. C'est non seulement une fausse solution mais aussi un dévoiement de l'intention artistique. D'une façon plus générale, je ne suis pas le seul à penser qu'architecture et urbanisme devraient être considérés comme de la « politique appliquée ». Je déplore aujourd'hui l'absence de l'élément politique dans notre critique architecturale dans les différents médias. Ils ne sont pas assez agressifs, ils ne « mordent » plus. Les politiciens esquivent le débat sur l'architecture, ou bien ils l'abordent de manière superficielle. La société n'y voit en général qu'une activité amusante, futile. Le désir de « lutter » politiquement au cœur de l'architecture, ou à travers elle, a disparu ; on n'éprouve plus de colère devant la laideur... Et pendant ce temps, c'est l'argent qui décide de ce qui est bon ou mauvais. Si cela coûte cher, c'est bien (comme pour la Potsdamerplatz). Nous nous sommes tellement éloignés de la hutte primitive légendaire...

Pourriez-vous citer un ou des critiques d'architecture proches de votre démarche, de la génération plus jeune peut-être ?

Je pourrais citer Lucius Burckhardt, mais toute l'ancienne génération s'en est allée désormais. Je n'observe en réalité d'intérêt et d'idées neuves que chez les étudiants.

C'est pourquoi j'ai souhaité léguer tout mon travail. Il faut vraiment aider ces bibliothèques de l'ancienne Allemagne de l'Est qui, pendant quarante ans, n'ont pas eu accès à ces textes.

Les institutions universitaires pourraient-elles précisément encourager davantage la critique comme discipline ?

Les bibliothèques, surtout les bibliothèques universitaires, conservent et classent effectivement quantité de documents intéressants. Ceux-ci seront explorés un jour et les générations futures s'y intéresseront de nouveau. Mes propres écrits ont été classés par le professeur Eduard Führ qui est aussi directeur du département de Théorie de l'architecture à la Brandenburgische Technische Universität Cottbus [université de technologie du Brandebourg à Cottbus]⁵.

L'acquisition de la faculté critique pourrait à juste titre faire partie d'un programme universitaire. Est-ce vraiment possible, ou bien doit-on parler de théorie plutôt que de critique dans l'enseignement ? Y a-t-il une frontière nette entre théorie et critique ?

Au niveau individuel, je ne pense pas. Il existe évidemment des « bibles » de la critique et sur la critique. Mais chaque critique a ses convictions et ses principes personnels qu'il affine. En fait, c'est en écrivant sur l'architecture et en en parlant que l'on finit par la connaître. Et il m'est difficile de donner des réponses brèves à des questions sur l'architecture, comme l'a fait Vitruve. Certaines sont d'ailleurs demeurées valables. Je les garde présentes à

5. Voir le site Internet de l'université : www.tu-cottbus.de/btu/de/universitaet/presse/presseinformationen/archiv2006/2005/juni-2005/ulrich-conrads-archiv.html

l'esprit dans mon propre travail. Mais il reste que cela n'a à voir ni avec le style, ni avec les ordres, ni avec les colonnes, etc. J'insiste à nouveau sur ce point : le problème est que l'aspect social de l'architecture n'est plus mis en avant. Et, parallèlement, les promoteurs et maîtres d'ouvrage partisans d'une certaine forme de libéralisme manchestérien ont complètement détruit l'architecture telle qu'on l'entendait jusqu'à présent. Rappelez-vous l'exposition internationale d'architecture de Berlin (IBA), « Die Stadt von Morgen » de 1957 : quinze propositions avaient été avancées pour offrir les meilleures conditions de vie à quinze mille personnes. Ces projets et les bâtiments qui en ont résulté avaient suscité une large approbation tant de la critique que du public. On peut affirmer maintenant avec certitude qu'ils étaient dix fois meilleurs que ce que l'on fait aujourd'hui. Pourtant, tout le monde les a oubliés depuis, y compris les critiques. À présent, plus personne ne les étudie, ni n'en entend même parler. Plus personne ne sait comment on s'y prenait à l'époque pour opérer efficacement sur le plan social et fonctionnel. Comment améliorer les bâtiments scolaires ? Comment se déplacer en voiture dans les embouteillages actuels ? Où aller faire ses courses ailleurs que dans des centres commerciaux qui détruisent les villes ? Ainsi dépouillée de son aspect social, la critique a presque perdu de sa visibilité et le critique ne « montre plus les dents ».

Manfredo Tafuri a dit qu'il n'existait pas de critique mais seulement de l'histoire, que la critique était une façon particulière de faire de l'histoire. Qu'en pensez-vous ?

Je pense que c'est faux. La critique commence au moment même où l'on réalise qu'une ville, qu'un village, que quelqu'un veut faire construire quelque chose. Et qu'il existe pour cela un projet. Quand je m'aperçois qu'il risque d'en résulter quelque chose de problématique, moi, en tant que critique, je dois réagir et dire : « Non, arrêtez, vous ne pouvez pas faire cela ! » On en a un bon exemple ici à Berlin, avec le Steglitzer Kreisel⁶. Un peu plus loin, au-delà de l'hôtel de ville, la ligne de métro devait se scinder en deux branches vers le sud-ouest de la ville, pas encore accessible par transport ferroviaire. Une femme architecte et promoteur n'a pas tardé à être informée du projet avant son exécution. Elle a acheté les terrains autour de l'hôtel de ville avant que toute l'opération ne débute. Par la suite, la Ville a donc dû procéder à des expropriations, se heurtant à cette nouvelle propriétaire qui a ouvertement spéculé sur les prix. Un compromis a été trouvé : la Ville pouvait réaliser la station de métro, et la propriétaire était autorisée à rentabiliser le terrain à bâtir au-dessus. Elle a opté pour une gigantesque tour de trente étages ! Malheureusement, la ligne de métro n'a pas été prolongée et toute l'opération s'est interrompue, mais l'immeuble est toujours là, pour le seul profit de la propriétaire. Et quasiment personne ne s'est offusqué de ce lamentable affairisme qui a dénaturé la ville. Ses façades étaient tellement laides qu'un architecte italien a dû par la suite les modifier ! En ce sens, la critique architecturale n'est pas de l'histoire : elle doit non seulement s'occuper de ce qui se bâtit effectivement, mais aussi prévoir ce qui va se construire. Quand la Berliner Philharmonie de Scharoun est là, debout, je peux bien sûr développer des théories et discuter de tel ou tel

6. Ulrich Conrads se réfère probablement au gratte-ciel de l'architecte Sigrid Kreszmann-Zschach à Berlin-Zehlendorf (construction 1969-1975, hauteur 119 m, coût 325 millions DM).



Interbau Berlin 1957.
Maquette d'ensemble.

© Interbau Berlin 57
Katalogbuch.

aspect de son architecture. Mais il faut que déjà en amont, au stade des plans, je sois capable de saisir qu'elle est destinée à devenir l'une des plus belles salles de concert de musique symphonique du monde entier. En qualité de critique, il faut que je sache anticiper et dire qu'après cela il nous faut un Mies à Berlin, pour avoir les deux pôles de ce que peut être la substantifique moelle de l'époque – le meilleur de ce que l'on a la capacité ou la possibilité de faire. Cela n'a pu se produire que grâce à la critique et impliquait de regarder vers l'avenir et non vers le passé. Par conséquent, la position de Tafuri ne tient pas.

Il semble que vous insistiez sur une certaine conception de la critique plus « journalistique », portant les questions architecturales dans l'espace public, plutôt que sur l'idée d'une critique « savante » et à dominante historique ?

Très certainement. Mais cette pratique de la critique implique aussi que l'on connaisse l'arrière-plan : ce que l'architecte a fait ou pensé précédemment, etc. – en l'occurrence, à propos de la Nationalpinacothek de Mies, il convient de songer à ses bureaux pour la société Bacardi – sans que, pourtant, cela soit déterminant quant à l'impact d'un bâtiment dans un lieu, à un emplacement donné. Et l'on recoupe peut-être là une autre question sur la raison pour laquelle je n'ai pas franchi les frontières nationales : il y avait trop à faire ici, en Allemagne. Et il y avait trop d'inepties à contrer. Des villes complètement détruites devaient être reconstruites et puis il y a eu cette terrible fin de la période Adenauer où tous les plans intéressants ont été édulcorés ; il fallait remettre tout en

ordre, vite et de la meilleure façon « bourgeoise » possible. Malheureusement, c'était très différent de ce que certains d'entre nous, issus des années de guerre, avions en tête.

Le lien entre critique et pratique est-il étroit ou distendu ? En d'autres termes, quelle est la distance de la critique entre ce qui se fait et ce qui se dit ?

Sujet important ! Selon moi, un critique d'architecture est proche d'un vrai professionnel. Je me suis intéressé autrefois – et cela a été bien perçu – à l'héritage architectural autant qu'aux constructions modernes, héritage aussi bien limité et modeste que grandiose et monumental : l'ancien et le nouveau, ici et là-bas, les produits de la civilisation industrielle et ceux d'autres époques. De la même manière, un praticien peut aussi adopter une attitude critique à travers son propre travail.

Et les nouvelles constructions à Berlin, que vous inspirent-elles ?

Il y a de beaux bâtiments, surtout parmi les plus petits. Mais ma vue s'est trop affaiblie dernièrement, et je n'ai donc pas grand-chose à dire sur ce vide plein de transactions immobilières...

PROPOS RECUEILLIS À BERLIN PAR PANOS MANTZIARAS
TRADUCTION DE L'ANGLAIS PAR CHRISTINE PIOT



La dimension politique de la critique d'architecture.

La contribution d'Ulrich Conrads au débat sur l'architecture et l'urbanisme

« Qui formule le programme ? » (« Wer formuliert die Aufgabe ? »). C'est par cette question qu'en 1957 Ulrich Conrads, nouveau rédacteur en chef de la revue *Bauwelt*, appela ses lecteurs architectes à davantage d'autoréflexion. Max Frisch écrivait alors dans la même revue : « Planifier est l'exercice du pouvoir politique [...]. Un pouvoir politique qui n'est pas exercé au nom de la polis et qui n'est pas soumis au contrôle du peuple, est – du point de vue démocratique – un pouvoir illégal [...]. Tant que l'urbanisme ne sera pas considéré et traité comme une matière politique, l'urbaniste, quoi qu'il entreprenne, sera impuissant ou usurpateur. Les

deux reproches sont graves. » (*Bauwelt*, 1957, p. 729.) L'écrivain allemand, formé à l'architecture, défendait l'idée selon laquelle les objectifs de l'aménagement urbain étaient d'ordre social et non pas seulement d'ordre technique. Dans le contexte de la reconstruction des villes bombardées pendant la guerre, le droit de propriété foncière constituait une question centrale et Frisch y fit référence lorsqu'il qualifia la spéculation foncière de « mal cancéreux ».

Cet article rouvrait un débat pour la première fois depuis 1933 dans la revue *Bauwelt*. Alors que celle-ci avait acquis dans les années 1920 une ligne éditoriale critique, grâce à des auteurs

comme Adolf Behne, elle devint brusquement un insignifiant cahier technique édité par l'administration de la construction. Le réveil tout aussi soudain de la critique d'architecture, vingt-cinq ans plus tard, est le fait d'Ulrich Conrads. Cet historien d'art, auteur d'une thèse sur la sculpture des églises gothiques, avait travaillé pour la revue *Baukunst und Werkform*, avant d'apparaître dans les pages de *Bauwelt* à l'occasion de l'article de Max Frisch. Ce fut le point de départ d'une nouvelle direction à suivre, dans la mesure où il permit de lancer un appel à un débat de fond. Semaine après semaine, d'autres articles vinrent alimenter les échanges et

Hansaviertel, Berlin. Le 2 juillet 1957, s'ouvrait l'exposition Interbau, en bordure du Tiergarten. Un million de visiteurs ont découvert le nouveau visage du quartier de Hansa : 35 immeubles réalisés par 53 architectes parmi les plus grands noms, venus de 13 pays différents. Ensemble aujourd'hui protégé comme « monument historique ».

De gauche à droite :
Architecte Alvar Aalto
Architecte Egon Eiermann
Architecte Oscar Niemeyer
Architectes J. H. van der Broek,
J. Bakema
Architecte Walter Gropius
Photos Carsten Krohn, 2009.



très rapidement Conrads transforma *Bauwelt* en une revue critique et engagée. Il formulait sa mission ainsi : « La nouvelle génération a le devoir de mener une propagande systématique en faveur d'un nouvel urbanisme et de se battre pour obtenir le pouvoir politique. » Car, comme il le note aussitôt, il est urgent de passer à l'action : « Tout le monde sait que l'urbaniste, aujourd'hui dans notre société, est impuissant. » (*Bauwelt*, 1957, p. 753.)

À posteriori, nous savons que la paralysie qu'il décrivait était relative. Comme la vision urbaine des modernes s'est définie en opposition à celle des immeubles de rapport du XIX^e siècle,

les quartiers anciens de Berlin-Ouest ont été davantage détruits durant l'après-guerre que pendant la guerre. *Bauwelt* devint un forum de discussion où la critique s'exerça également à l'encontre d'une planification uniforme. Lucius Burckhardt y affirmait par exemple : « Derrière le plan uniforme se cache la dictature. Le plan urbain issu d'un seul moule, survient également d'une seule volonté. Il ne peut jamais advenir là où une véritable démocratie est à l'œuvre. » (*Bauwelt*, 1957, p. 969.)

Pour Conrads, le critique d'architecture ne devait pas seulement commenter l'organisation formelle du cadre de vie, il devait y prendre part activement.

Lorsqu'il intervenait dans des débats publics, notamment à propos de la reconstruction de l'église du Souvenir Empereur Guillaume (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche), il recherchait le dialogue. Il s'était certes rapproché de la position radicale de l'architecte Egon Eiermann, qui prévoyait une construction toute neuve, mais il commença à jouer le rôle de médiateur lorsque la population se prononça en faveur de la conservation de la tour en ruine. L'initiative la plus réussie lancée par la revue fut l'appel intitulé « Mies doit construire à Berlin » (« Mies muss in Berlin bauen! »), lancé à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de l'architecte allemand

installé aux États-Unis. Cette action, soutenue par des milliers de lecteurs, permit à Mies van der Rohe d'être invité à construire la Nouvelle Galerie nationale (Neue Nationalgalerie). Grâce au concours d'idées pour l'aménagement de Berlin-Capitale et à l'exposition internationale de la construction du Hansaviertel en 1957/1958, Berlin devint alors un laboratoire d'urbanisme. La même année, l'exposition *Planifié pour Berlin mais jamais construit* (*Für Berlin geplant und nie gebaut*) démontrait l'existence d'une tradition de projets urbains expérimentaux. Conrads, résigné, écrivait à ce propos : « Personne n'a le courage d'accorder un crédit à une cause soi-disant utopique », ou encore « C'est une grande cause, qui n'a pas été entreprise », puisque l'ensemble de l'urbanisme ouest-allemand se trouve dans « une impasse honteuse et provinciale » (*Bauwelt*, 1957, p. 1363). Or, peu de pays comptent autant d'architectes que l'Allemagne. À Berlin et à Hambourg, leur nombre est deux fois plus élevé que la moyenne européenne et cinq fois plus que celle des États-Unis. Pourtant la culture constructive de ce pays n'a pas réussi à se démarquer par un niveau de qualité constant. Les différentes revues professionnelles – *Bauwelt*

est celle qui a le tirage hebdomadaire le plus important – ont rendu compte des variations extrêmes de cette qualité. Rétrospectivement, cette publication peut être considérée comme un baromètre indiquant non seulement le niveau de la qualité architecturale mais également celui de la réflexion d'une profession sur elle-même.

L'intérêt de Conrads pour l'urbanisme visionnaire et « l'architecture fantasmatique » transparaît dans la revue et forme un pôle contraire à la principale activité des architectes : la construction et le suivi de chantier. Contrairement à ce qui se passe dans d'autres pays, la conception des plans ne représente en Allemagne qu'une part relativement réduite des missions confiées à l'architecte, seulement 20 % selon la réglementation des honoraires. On mesure ainsi l'enjeu de la discussion lancée par Conrads afin de sortir ensemble l'architecture et l'urbanisme des seules affaires internes de la profession.

Bien qu'il ait créé la collection *Bauwelt Fundamente* et plus tard la revue *Daidalos*, il a véritablement marqué de son empreinte *Bauwelt* pendant trente ans. Une de ses prises de position les plus manifestes a été sa critique du texte de Léon Krier à propos d'Albert Speer.

En 1987, il en publia certes une traduction intégrale dans sa revue, mais en condamnant fermement cette tentative de réhabilitation dans son introduction. Son engagement politique s'exprima aussi dans le même numéro, dans une lettre ouverte au président du Conseil d'État de la République démocratique allemande (RDA), Erich Honecker. Conrads y dénonçait la peine de prison infligée à deux architectes est-allemands ayant voulu participer au concours organisé à Berlin-Ouest pour l'aménagement de l'ancien site occupé par les SS et la Gestapo. Le rôle prépondérant de Conrads transparaît finalement dans le silence de la revue *Bauwelt* sur les mouvements de protestation étudiante de 1968. Car lui-même n'y était pas impliqué. Cependant, il avait démontré que la critique d'architecture devenait politique dès lors qu'elle se consacrait à l'urbanisme.

CARSTEN KROHN

Architecte, commissaire de l'exposition
« Unbuilt Berlin »

TRADUCTION DE L'ALLEMAND
PAR AYMONE NICOLAS

La théorie a signifié une série de règles pour l'interprétation et l'action aspirant à expliquer et à comprendre la réalité. Or dans le domaine de l'architecture, elle n'est plus aujourd'hui une tendance prioritaire, probablement parce qu'elle est aussi un moyen de questionner et de critiquer cette architecture. Pourtant, la réalité est construite par la théorie qui a besoin d'une certaine distance et d'une certaine durée que la pratique active n'autorise guère. Dans cette période « post-critique », pratique et critique sont séparées et, comme le montre ici M. J. Martín-Hernández, la criticalité a perdu sa place au motif de son inutilité apparente. Mais n'est-il pas nécessaire de justifier et de transmettre les choix architecturaux, de partager un langage commun ? N'est-il pas nécessaire de rechercher une cohérence, de construire un savoir sur l'architecture ?

Vers une théorie et une critique de l'architecture¹

MANUEL J. MARTÍN-HERNÁNDEZ

Contre la théorie

Dans les années 1980, les « néo-pragmatiques » Steven Knapp et Walter Benn Michaels ont écrit un article provocateur dans le champ des études littéraires – « Against Theory² » –, qui a eu un important retentissement aux États-Unis. Dans son acception classique, la théorie forge une série de règles pour l'interprétation et l'action qui visent à expliquer et à faire comprendre des réalités multiples avec relativement peu d'instruments, qui se trouvent être le plus souvent les idées des classes et des pouvoirs dominants. « La théorie se situe toujours au début ou à la fin de la pensée, fournissant les principes premiers à partir desquels les hypothèses, les lois et les méthodes peuvent être déduites, ou résumant, codifiant et schématisant la pratique comme simple moyen de justification³. » Or, le propos de Knapp et Michaels consistait à nier l'idée même de théorie. Si être un théoricien signifie croire qu'il est possible de choisir parmi des méthodes alternatives et que certaines « croyances » sous-tendent une pratique particulière (théorie de la réception, structuralisme, herméneutique, déconstruction, psychanalyse, marxisme, féminisme...), pour les deux auteurs, la théorie ne serait rien de plus qu'une tentative pour échapper à la

1. Une première version en anglais de cet article a été publiée sous le titre « For (a) theory (of architecture) » dans *The Journal of Architecture*, vol. XIII, n° 1, février 2008, pp. 1-7. Le texte proposé dans ce dossier des *Cahiers* correspond à une version révisée et augmentée.

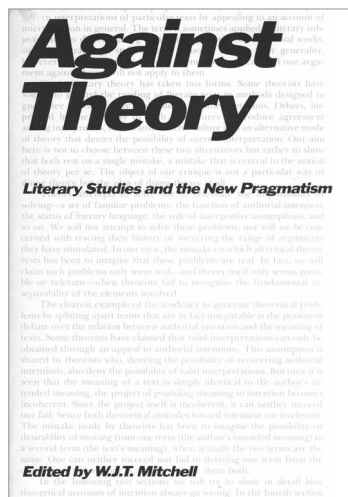
2. À l'origine dans le n° 4, vol. VIII de l'été 1982 de *Critical Inquiry*, réédité comme texte de base de la discussion

dans W. J. T. Mitchell, *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1985, pp. 11-30.

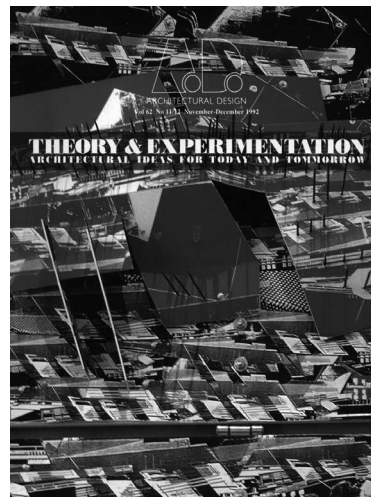
3. W. J. T. Mitchell, « Introduction », *ibid.*, p. 7.

pratique parce que, de leur point de vue, il n'est pas possible de se situer hors de la pratique.

Vingt ans plus tard, coïncidant avec le fort mouvement anti-guerre international du printemps 2003, *Critical Inquiry* – la revue qui est déjà à l'origine du débat – explorait à nouveau la question du futur de la théorie et de la critique. Ainsi le directeur de la rédaction, W. J. T. Mitchell, s'interrogeait-il : « Que peut faire le pouvoir relativement faible de la théorie critique, face à une telle crise ? », et devrait-on considérer que « la grande ère de la théorie est désormais derrière nous et que nous sommes entrés aujourd'hui dans une période de pusillanimité, de repli et (au mieux) de construction empirique⁴ ? » Les réponses apportées dans le débat soulignaient l'ambivalence de la théorie ainsi que la difficulté en cette période d'adopter une position « radicale ».



W. J. T. Mitchell,
*Against
Theory*, 1985.



Architectural
Design
n° 11/12, 1992.

4. W. J. T. Mitchell, « Medium Theory: Preface to the 2003 *Critical Inquiry* Symposium », *Critical Inquiry*, vol. XXX, n° 2, hiver 2004, p. 326. Dans ce volume sont regroupées les communications de la conférence « The Future of Criticism », qui a eu lieu à Chicago les 11 et 12 avril 2003. Voir sur le site : <http://criticalinquiry.uchicago.edu/>. Voir aussi l'article du *New York Times* du 19 avril 2003, « The Latest Theory Is That Theory Doesn't Matter »,

et l'article du *Boston Globe* du 20 avril 2003, « Crisis Theory ».

5. Francesco Dal Co, « Teoria, parola cava ? », *Casabella* n° 666, 1999, p. 32.

En avril 1999, dans le champ de l'architecture, Francesco Dal Co avait de son côté amorcé un débat autour de la vacuité de la théorie dans la revue *Casabella*, qu'il dirigeait alors. Selon Dal Co, la théorie n'étant ni le projet, ni l'histoire ni la critique, celle-ci devrait en réalité occuper la place où se croisent ces trois disciplines : c'est-à-dire là où les architectes pourraient être questionnés sur le sens de leur propre activité, et interrogés sur « la signification et les modalités de la pratique architecturale, afin d'éliminer les problèmes qui ne sont pas inhérents à l'expérience subjective, mais relèvent de l'objectivité d'un mode de fonctionnement commun⁵ », et en essayant de préciser ce qui permet, aux uns et aux autres, de parler d'architecture et de se comprendre. Mais pour Dal Co, bien peu d'architectes se seraient véritablement engagés dans cette tâche.

Il ne fait aucun doute qu'au cours des décennies passées les architectes ont eu besoin de la théorie pour mettre en valeur leur œuvre. De fait, les architectes-théoriciens ont été les plus intéressants : Aldo Rossi, Robert Venturi, Peter Eisenman, Vittorio Gregotti, Rafael Moneo, John Hejduk ou encore Rem Koolhaas... Mais aujourd'hui, le discrédit de la théorie architecturale est tel qu'il nous conduit à écouter, sans étonnement, certaines

déclarations de la part d'architectes du *star system* comme Jacques Herzog (d'Herzog et de Meuron, lauréats du prix Pritzker, désormais incontournables et sollicités dans le monde entier) qui, à une question posée par Jeffrey Kipnis sur son rapport à la théorie, affirme ceci : « Ce qui perdure, ce qui influence l'architecture, ce qui transforme l'architecture en architecture, c'est l'œuvre : les bâtiments et les projets. Nous ne nous



Ludwig Mies van der Rohe,
Neue Nationalgalerie,
Berlin, 1962-1968.
Photo DR.



John Hejduk et Antonio
Sanmartín, Tribute Towers,
Cité de la culture galicienne,
Saint-Jacques-de-Compostelle,
1999-2003. Photo DR.

rappelons aucun texte qui ait changé notre mode de penser, qui ait signifié quelque chose dans notre architecture. Les mots et les textes sont de simples séductions. Merveilleux, mais manquant de sens : ils n'offrent, d'aucune manière que ce soit, la moindre aide. Il n'y a aucune exception à cela⁶. » Il ne pouvait pas en être autrement. Leur architecture est le fruit d'une idée (différente pour chaque projet et résultat direct d'un remue-ménages au sein de l'agence) sans références (apparemment, il n'y a pas de sources pas plus qu'une inspiration ouvertement reconnue), une « création pure » par conséquent. C'est de la peau et de la cosmétique⁷. Par ailleurs, leur mise en œuvre requiert une technique soigneusement élaborée, qui s'appuie sur des processus d'expérimentation, à partir de maquettes à grande échelle. Jacques Herzog et Pierre de Meuron ne sont pas les seuls, il s'agit d'un exemple parmi d'autres. Les réalisations apparemment les plus exaltantes de l'architecture occidentale font appel aux nouvelles technologies et aux nouveaux matériaux, aux systèmes et modèles produits par ordinateur ; et, grâce à l'économie post-capitaliste (y compris en plein milieu – ou en dépit – d'une crise économique majeure), elles se produisent dans un contexte de pratiques constructives et spéculatives de plus en plus obsessionnelles, sans freins ni scrupules⁸. Face à cette situation, la critique est en retrait : elle ne dispose d'aucune ouverture possible et c'est la raison pour laquelle, du moins en architecture, il n'y a pas de place non plus pour la théorie.

Dans « Le point de vue scolastique », une communication présentée à l'Université libre de Berlin en 1989, Pierre Bourdieu parlait de l'*homo scholasticus* ou *acade-*

micus qui, bénéficiant des moyens nécessaires (temps libre – c'est-à-dire *skholè* –, compétences acquises par l'étude et disposition à investir ce temps en possibles loisirs), produit des discours libérés des limites coercitives, conjoncturelles ou des simples urgences auxquelles la pratique doit répondre⁹. Le propos n'est pas d'opposer la théorie à la réalité, bien au contraire, car la réalité est construite par la théorie, ou, dit autrement : c'est la théorie qui révèle ou constitue une réalité chaque fois que celle-ci entre en action. Mais une certaine distance est nécessaire pour la comprendre, que la pratique directe ne permet pas. La réflexion théorique n'est donc pas possible lorsqu'on est impliqué en permanence dans la résolution de problèmes immédiats. En cela, le « cynisme » d'un Herzog, auquel il a été fait allusion, a toute sa raison d'être. Ce qui est en question, ce n'est pas le fait que la théorie lui soit utile ou pas, mais le fait que la contemplation sereine dans laquelle se situe la *theoria* ne fasse pas partie de ses priorités. Un exemple parmi d'autres. Car force est de constater que l'attitude fréquente chez les architectes consistant à nier ou à éviter toute référence à leurs sources – au nom du mythe de la « création » architecturale – ne favorise pas l'établissement d'une théorie, quelle qu'elle soit.

Or, comme le rappelle Alberto Pérez-Gómez, l'architecture n'est pas seulement une question esthétique ou technologique mais fondamentalement éthique, étant donné la dimension politique qu'implique sa conceptualisation en tant que bien commun, quand on la définit comme productrice d'espaces destinés à la stabilité et à l'équilibre des hommes¹⁰. Par conséquent, la théorie est nécessaire : une instance critique permettant d'inter-

6. Jeffrey Kipnis, « Una conversación con Jacques Herzog (H & deM)/A conversation with Jacques Herzog (H & deM) », *El Croquis* n° 84, 1997, p. 18.

7. J. Kipnis, « La Astucia de la Cosmética/The Cunning of Cosmetics », *ibid.*, pp. 22-28.

8. Voir la critique virulente du travail de certains architectes contemporains et le rapport entre l'architecture, l'argent et la politique, dans l'ouvrage de Deyan Sudjic, *The Edifice Complex: How the Rich and the Powerful Shape the World*, New York, Penguin Press, 2005.

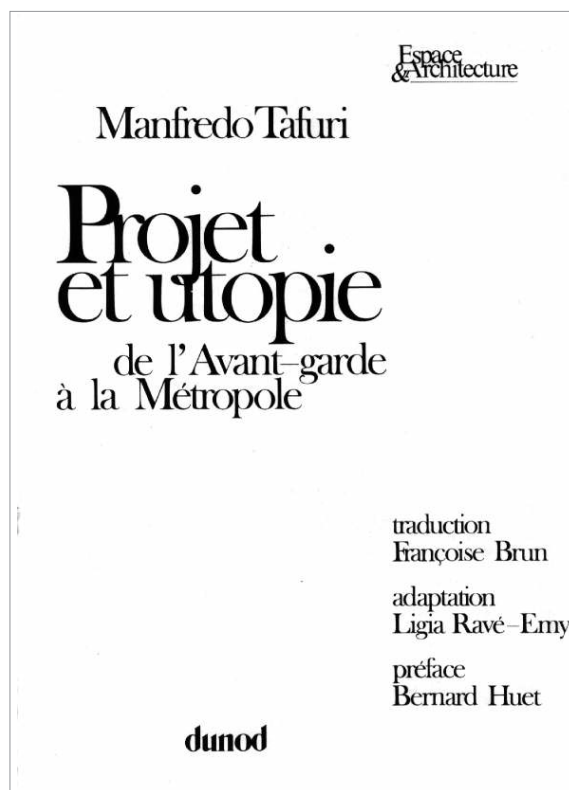
9. Pierre Bourdieu, « Le point de vue scolastique », *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, pp. 219-236.

10. Alberto Pérez-Gómez, « The Case for Hermeneutics as Architectural Discourse », in Halina Dunin-Woyseth et Kaj Noschis (dir.), *Architecture and Teaching. Epistemological Foundations*, EAAE, Lausanne, Comportements, 1998, p. 23.

prêter la réalité et d'imaginer un possible futur à atteindre, après une négociation qui est toujours une expression de cette tâche politique.

Pourquoi la critique ?

Ce que l'on appelle « architecture critique » vient directement de la notion de « théorie critique », formulée à partir des interprétations post-marxistes de l'École de Francfort : ces interprétations étaient opposées à la raison instrumentale dominante, par une pensée critique qui défendait l'introduction de l'expérience vitale et de la vie quotidienne, au point de se constituer en auto-conscience de l'époque et en dénonciation des rapports de pouvoir¹¹. La traduction architecturale de cette « théorie critique » a été explicitée notamment par Manfredo Tafuri et par ses collaborateurs de l'École de Venise. Leur préoccupation était de défendre l'architecture en tant qu'instrument de culture, élément complémentaire des rapports de production, face à la vision exclusive de l'architecture comme forme autonome, limitée à la réalisation technique (et artistique) d'une nécessité fonctionnelle. Assurément, l'architecture produit un certain type de connaissance sur la culture et sur l'architecture elle-même¹², mais la proposition tafurienne allait plus loin : cette « critique » assumait la forme d'une résistance dialectique, d'une « dénonciation, d'un démasquage, d'un jugement négatif » de la manipulation fallacieuse des discours issus de la construction capitaliste du territoire¹³. En dernier recours, l'unique issue était le refuge dans la théorie et dans l'histoire et, par conséquent, le renoncement à la praxis, à l'architecture elle-même (remplacée ici par une « pratique théorique »).



Manfredo Tafuri,
Projet et utopie,
1979 [édition
originale 1973].

11. Voir notamment les textes les plus caractéristiques des deux premières étapes de l'École de Francfort (Institute für Sozialforschung) : Max Horkheimer, « Théorie traditionnelle et théorie critique », *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 15-90 ; M. Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1983.

12. Voir K. Michael Hays, « Critical Architecture : Between Culture and Form », *Perspecta*, vol. XXI, 1984, pp. 15-29. L'architecture devrait occuper une place entre le produit culturel et la discipline autonome : « a place between the efficient representation of preexisting cultural values and the wholly detached autonomy of an abstract formal system ».

13. Ignasi de Solà-Morales, « Topografía de la arquitectura contemporánea », *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelone, G. Gili, 1995, p. 13. (« Topographies of Contemporary Architecture », in *Differences. Topographies of contemporary Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 15.)

Robert Somol et Sarah Whiting, respectivement professeurs à UCLA et à Harvard, affirmaient de leur côté dans un article paru en 2002 – en se référant il est vrai au contexte américain – que ce projet de *criticality*, après plusieurs décennies, avait fini par ruiner la discipline elle-même¹⁴. Et pour eux, le symbole de ce dépérissement avait été l'arrêt de la parution d'*Assemblage* en 2000, une référence en matière de publication critique, héritière de la revue *Oppositions*. Comme alternative à cette architecture critique, les deux auteurs proposaient alors une architecture qualifiée de « projective ». Si l'architecture critique ambitionnait d'être l'« indicateur » culturel d'une réalité qu'elle matérialisait et critiquait par une forme (et dans certains cas, l'impossibilité de la forme même), l'architecture projective en revanche se fonde sur une pratique professionnelle « plus souple », plus « cool », purement disciplinaire, et pas nécessairement aboutie. C'est la même année que Michael Speaks¹⁵ proposait de remplacer la « théorie » par une « intelligence créatrice » – *design intelligence* –, s'appuyant littéralement sur les processus flexibles et adaptables de la nouvelle économie post-capitaliste et, également, sur les méthodes des agences de renseignements pour affronter les menaces globales, c'est-à-dire sur une capacité d'adaptation en toute circonstance et en tout lieu. L'alliance de l'intelligence projectuelle, des technologies de conception assistée par ordinateur, de la communication et de l'information, et du marketing, a comme résultat une série de pratiques que l'on pourrait désigner comme « *post-critical* ».

Il convient de préciser qu'en cours de route on a oublié que la « théorie critique » s'attaquait déjà à la

déshumanisation créée par une certaine raison des Lumières, et que le mythe de l'architecture rationaliste était l'objectif de la critique tafurienne. En ce sens, la marchandisation d'un monde moderne réifié, dont la seule raison était l'instrumentalisation, devait être démantelée non seulement par les disciplines mais aussi et surtout par le sujet critique et réflexif. Ce qui nous incite à penser que nous avons besoin, non pas de moins de critique mais de davantage de critique : soit une reconstruction de la rationalité critique, considérée non comme la recherche d'une adéquation avec ce qui est établi (comme le fait la théorie traditionnelle), mais comme une pensée capable de problématiser ce qui avait été considéré jusqu'ici comme axiomatique ; ou encore, pour reprendre les propos d'Alvin Ward Gouldner, comme un mode de « penser notre pensée propre¹⁶ », comme une réflexion critique sur notre discours et ses fondements. La critique devrait essentiellement s'affirmer, aujourd'hui, comme une métacommunication, un langage. L'architecture, me semble-t-il, devrait être entendue comme une opération intellectuelle (un regard sur le monde) qui va au-delà de la simple résolution acritique de problèmes fonctionnels. L'intellectuel ne peut pas être réduit, ainsi que le rappelait justement Edward W. Said, « au statut de professionnel sans visage, expert compétent dont le seul souci est de faire son travail¹⁷ ». Une place pour la critique est par conséquent possible.

Et si un quelconque mérite devait être accordé à cette attaque contre la théorie, ce serait d'avoir libéré l'architecture critique de l'impossibilité paralysante d'agir positivement, dans un monde dominé par le

14. Robert Somol et Sarah Whiting, « Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism », *Perspecta* n° 33, *The Yale Architectural Journal*, 2002, pp. 72-77. On trouve l'histoire de cette crise chez George Baird, « "Criticality" and Its Discontents », *Harvard Design Magazine* n° 21, 2004/2005, pp. 16-21.

15. Michael Speaks, « Design Intelligence and the New Economy », *Architectural Record*, janvier 2002, pp. 72-79 ; « Design

Intelligence : Or Thinking After the End of Metaphysics », *Architectural Design*, vol. LXXII, n° 5, 2002, pp. 4-6. « Ces pratiques dotées d'une grande intelligence projectuelle sont capables de manipuler le problème posé en vue d'opportunités pouvant être explorées, permettant ainsi un niveau plus élevé d'innovation ; de telles pratiques s'adaptent aux conditions changeantes [...], et sont presque toujours moins sensibles aux changements ambiants hostiles » (p. 6). Selon Speaks, « les relations

entre le penser et le faire sont chaque fois un peu plus imprécises [...] et cela change le visage de l'architecture ».

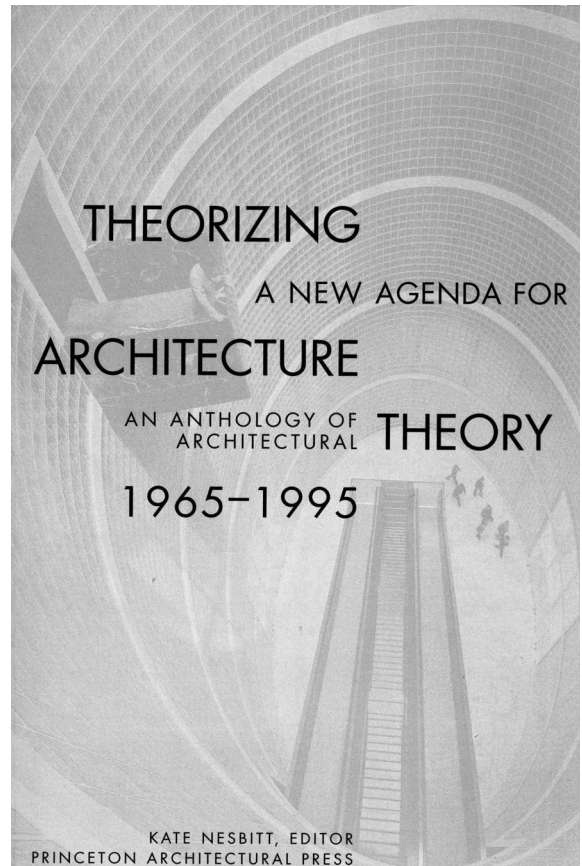
16. Alvin Ward Gouldner, *The Dialectic of Ideology and Technology*, New York, Seabury Press, 1976, p. 49.

17. Edward W. Said, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, 1996, p. 27.

Marché. L'expérimentation architecturale liée, entre autres, à l'écologie, au patrimoine, à un nouvel habitat rationnel, à un urbanisme participatif, et grâce à la capacité presque infinie de générer des géométries complexes par ordinateur, a fait exploser les limites trop souvent verrouillées par l'architecture critique. Il s'agit de confronter cette expérimentation à une architecture soumise aux lois du Marché, qui avait confiné la critique dans un recoin, aux côtés de la théorie. Par conséquent, une « architecture réflexive » est possible, se situant dans la rue, faisant face aux problèmes réels, qui n'oublie pas la pensée critique et qui est capable de s'opposer aux architectures abstraites de laboratoire¹⁸.

Pour la critique de l'architecture

La théorie pose les bases du discours, et à partir de ces prémisses, la critique essaie de montrer de quelle manière les problèmes sont mis en rapport avec leurs solutions¹⁹. L'une est abstraite, l'autre analyse au cas par cas. Rappelons que le terme de « critique » vient du grec *krinein* : distinguer, différencier ; critiquer, c'est faire des distinctions, car tout n'est pas valable également. Cette critique émerge lorsque nous devons formuler et justifier les critères qui ont été retenus pour construire un jugement. Certains critères sont évidents : l'architecture devrait satisfaire le programme du client et protéger des intempéries. Mais il y en a bien d'autres, issus du monde complexe qu'est l'architecture. William S. Saunders, directeur de la revue *Harvard Design Magazine*, en a proposé un certain nombre : « L'environnement construit devrait : se rapprocher de l'art ; créer de la beauté ; réussir des expériences

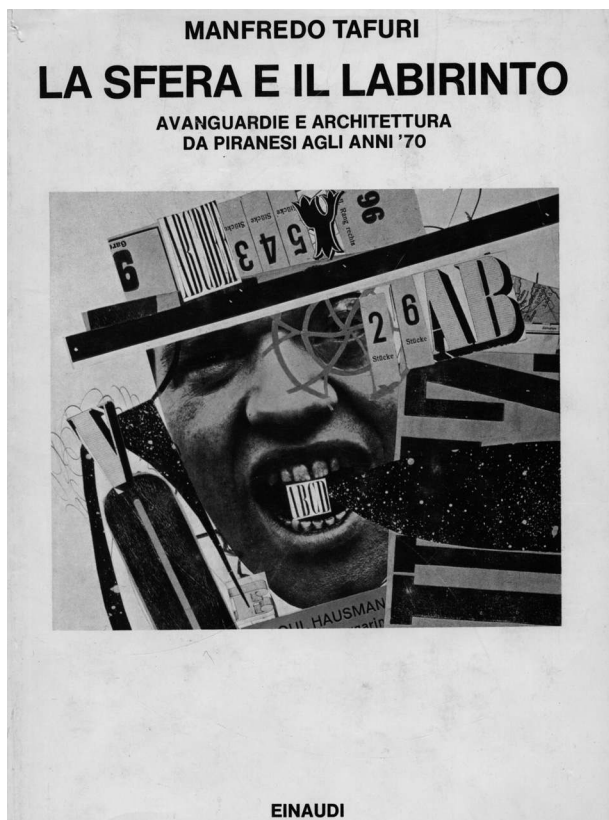


Kate Nesbitt,
*Theorizing a New Agenda
for Architecture*, 1996.

18. C'est la proposition, notamment, d'Arie Graafland dans son texte « On Criticality », in A. Graafland et Leslie Jay Kavanaugh (dir.), *Crossover. Architecture Urbanism Technology*, Rotterdam, 010 Publishers, 2006, p. 702-703.

19. Pierre Bourdieu écrit : « L'histoire de la critique [...] n'a pas d'autre fin que de tenter de porter à la conscience de celui qui l'écrit et de ses lecteurs les principes de vision et de division qui sont au principe des

problèmes qu'ils se posent et des solutions qu'ils leur apportent » (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, p. 272). Bien qu'en référence à la littérature, il est facile d'appliquer cette réflexion à l'art en général.

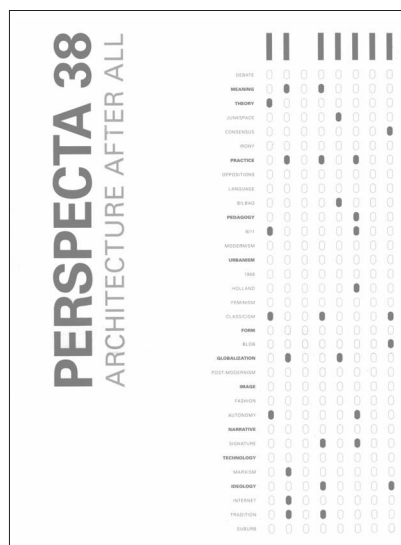


Manfredo Tafuri,
La Sfera e il Labirinto,
1980.

Peter Blundell
Jones, Doina
Petrescu
et Jeremy Till,
*Architecture and
Participation*,
2005.



Perspecta n° 38,
2006.



visuelles satisfaisantes au moyen de l'échelle, de la proportion, de l'équilibre, du rythme, de la texture, de la couleur, de la variation, du modèle ; harmoniser la fonction avec l'image et le symbolisme ; être original ; s'intégrer discrètement dans le milieu environnant ; répondre aux caractéristiques de sa région et de son climat ; servir de soutien et d'exemple pour les objectifs sociopolitiques et les conduites morales ; exprimer les idéaux de sa communauté/société ; ne pas causer de dommages à l'écosystème ; être bien construit ; satisfaire les aspirations du client (et pas l'idée que se fait l'architecte de ce que son client devrait vouloir) ; mener à bien les missions de l'architecte ; être durable ; apporter du confort physique et psychique ; atteindre économiquement ses buts ; réussir le retour sur investissement ; inciter les gens à le visiter et à y revenir ; contribuer à une haute productivité²⁰... » Et il faut encore y ajouter les contradictions et les conflits inévitables entre une architecture plus « proche » de l'art, ou de la « profession », ou plus « intellectuelle », ou considérée comme un « service ».

Le fait que l'architecture soit le résultat d'une synthèse de critères fort nombreux et divers rend nécessaire sa fragmentation en ses différentes composantes, afin de procéder à des analyses séparées. Ces composantes, Tafuri les répertoriait comme des « rapports sur mesure, des horizons symboliques, des hypothèses d'avant-garde, des structures de langage, des méthodes de restructuration de la production, des inventions technologiques²¹ ». Ensuite, après avoir été historicisés, ces éléments se recomposent en une « construction historique » – c'est en cela que consiste la critique – qui rend

compte de la totalité de l'œuvre. Et dans tous les cas de figure, l'histoire critique est toujours « un projet de démythification²² ».

Ce processus donne lieu à une construction critique provisoire, dans la mesure où il s'agit d'une tâche finalement incertaine. Citons à nouveau Tafuri : « Une histoire vraie n'est pas celle qui s'appuie sur des *preuves philologiques* indiscutables, mais celle qui recueille son propre arbitraire, qui se reconnaît comme *édifice incertain*. » La critique résultante sera contingente – loin alors des formes systématiques de l'Histoire – et tendra vers un véritable projet historique²³ : un projet, parce qu'en construisant une nouvelle synthèse, on « inventera » un autre objet par son interprétation, et comme ce projet sera toujours provisoire, ses hypothèses seront révisables et ses réussites dépassables.

Loin d'être de l'ordre du trivial, la description de ce qui est visible correspond à une question théorique importante : il est en effet nécessaire de disposer d'une pensée architecturale pour comprendre où se situe l'intérêt de toute œuvre, au-delà de sa raison historique. Et il est nécessaire, en conséquence, de disposer de « critères de pertinence » pour se mesurer à l'analyse critique. C'est le moment d'une certaine prise de position : structuralisme, pragmatisme, phénoménologie, déconstruction, psychologisme, formalisme... correspondent à des points de vue non exclusifs, parfois complémentaires ; ils constituent des observatoires à partir desquels il est possible d'observer, intentionnellement, le fait architectural. En cherchant à atteindre une certaine objectivité et un jugement équilibré, il s'agit d'analyser et de reconstruire la raison compositive et

20. William S. Saunders, « From Taste to Judgment », *Harvard Design Magazine*, n° 7, 1999, p. 2. Voir également W. S. Saunders, *The New Architectural Pragmatism. A Harvard Design Magazine Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

21. Manfredo Tafuri, « Il progetto storico », introduction à *La Sfera e il Labirinto*, Turin, Einaudi, 1980, p. 20. Finalement, « la spécificité de l'architecture réside dans sa

façon d'établir une relation entre les différentes structures qui convergent vers elle » : M. Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, Paris, SADG, 1976, p. 281.

22. « [...] le terme de reconstruction impliquerait les questions de "vrai ou faux" que je ne considère pas comme opportunes. Il est évident que "reconstruction" implique une réalité préexistante qui doit être façonnée, et je ne suis pas d'accord là-dessus ; il vaut mieux

parler de construction historique » : Mercedes Daguerre et Giulio Lupo, « Entrevista con Manfredo Tafuri », *Materiales*, n° 5, Buenos Aires, PEHCH-CESCA, mars 1985, p. 25. Sur la critique démythificatrice, voir Demetri Porphyrios, « On Critical History », in Joan Ockman (dir.), *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton (NJ), Princeton Architectural Press, 1985, pp. 16-22.

23. M. Tafuri, « Il progetto storico », *op. cit.* note 21, p. 17.

constructive de l'acte architectural, en contribuant à en dévoiler la logique. Pour trouver cette logique de composition, présente dans chaque œuvre, sans doute faudrait-il l'aide des archives, des théories dominantes, des poétiques personnelles des auteurs, des relations avec les clients, de la connaissance des raisons culturelles, économiques et politiques du moment... Il sera également indispensable de connaître les péripéties du projet, du processus constructif et les modifications subies jusqu'à la fin du processus. À l'approche historique « objective », il conviendra d'ajouter l'interprétation de toutes ces sources et le parcours des intentionnalités, avec ses succès et ses échecs. Et enfin, il sera nécessaire de connaître et d'expérimenter, de préférence directement, l'objet architectural.

Rappelons, particulièrement après Tafuri, que la critique ou l'histoire ne peuvent préfigurer des solutions nouvelles, parce qu'elles ne peuvent pas franchir ce pas. Elles représentent néanmoins, et c'est déjà important, « une contestation permanente du présent²⁴ ». Leur mission doit être la démythification des œuvres architecturales passées et présentes, en soulignant leurs contradictions. Pour y parvenir, les processus de leur fabrication, de leur production et de leur utilisation devront être analysés grâce à une dissection méthodique qui, au final, aura fait exploser la synthèse de l'œuvre²⁵.

Vers une théorie de l'architecture

Critique et théorie sont une lorsque, comme le souligne Terry Eagleton, « c'est cette réflexion critique que nous connaissons comme théorie. Ce type de théorie advient lorsque nous sommes dans l'obligation de prendre

conscience, de façon inhabituelle, de ce que nous sommes en train de faire²⁶. » Mais il n'existe pas « une seule » théorie, tout comme il n'existe pas « une seule » architecture. Il n'y a pas, par conséquent, un système fermé, unique, mais des phénomènes de discontinuité, de superposition et de juxtaposition qui substituent aux anciens mécanismes dominants de l'Académie des plates-formes provisoires et fragiles²⁷.

Reste que la théorie ne peut pas se situer en marge de la pensée et des débats contemporains ; elle devrait en revanche s'éloigner de toute tentation d'instrumentalisation. De fait, rien dans l'étymologie du mot « théorie » ne nous indique qu'elle devrait avoir une corrélation immédiate avec la pratique. Il est vrai que certains soutiens relativement récents dans les champs de la philosophie ou de la critique littéraire (comme la déconstruction derridienne ou la conceptualisation deleuzienne) ont converti la théorie architecturale en une alliée directe de pratiques prétendument avant-gardistes. Et il semblerait que la théorie – oubliant alors la dénonciation que Tafuri faisait de la « critique opératoire » – ait ainsi reproduit les dérives instrumentales de la Modernité : lorsque par exemple réflexion coïncidait avec opération, lorsque la théorie n'était rien de plus que de l'idéologie et qu'elle remplaçait « la rigueur analytique par des jugements de valeur déjà constitués, utilisables pour l'action immédiate²⁸ ». Ce serait oublier – pour continuer avec Tafuri – que la critique est aussi Histoire, et qu'en tout cas elle pose des questions mais n'avance pas de solutions, dans un processus dans lequel l'architecture se manifeste toujours dans une transformation permanente.

24. Voir M. Tafuri, « Les tâches de la critique », chap. vi, *Théories et histoire* [...], op. cit. note 21.

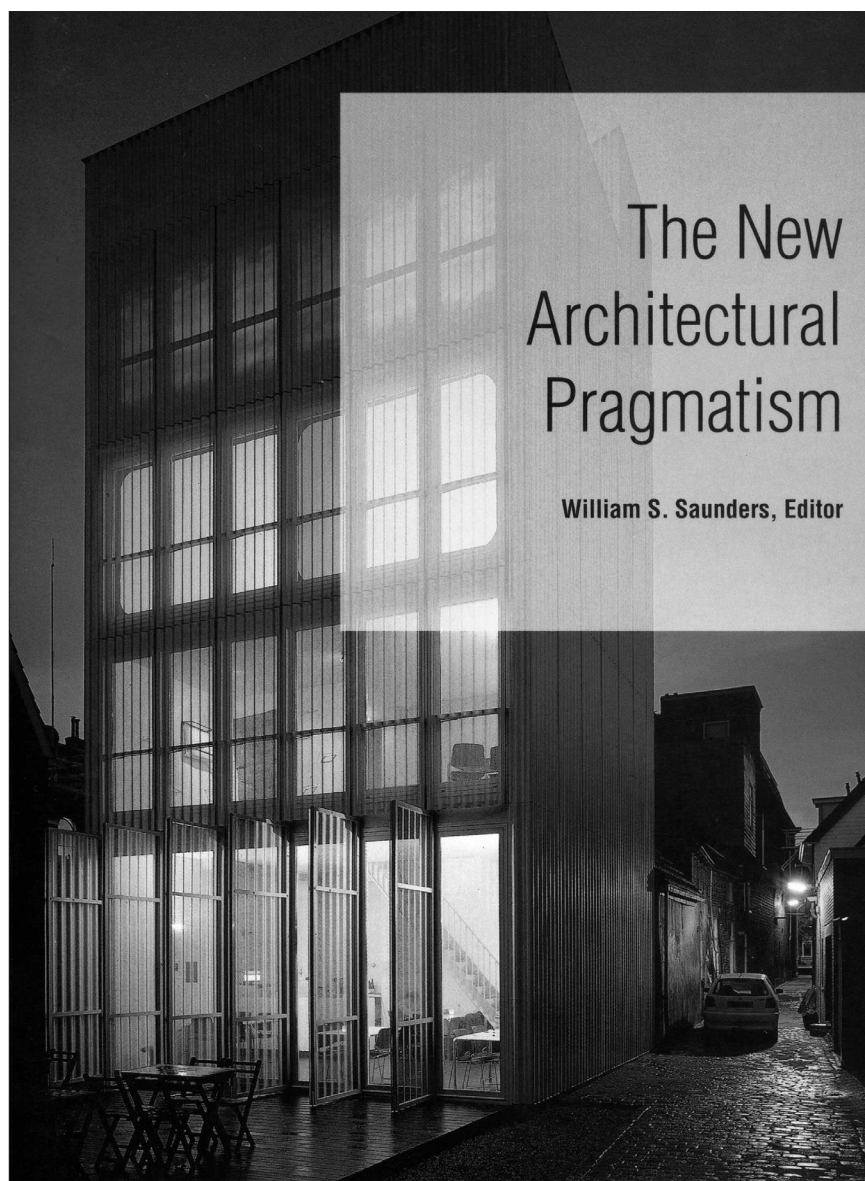
25. Voir M. Tafuri, « Il progetto storico », op. cit. note 21, p. 20.

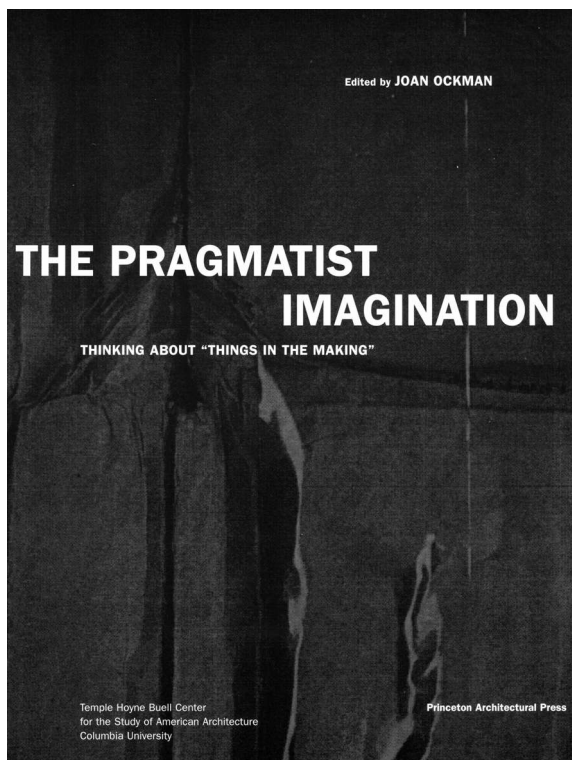
26. Terry Eagleton, *After Theory*, Londres, Allen Lane, 2003, p. 27.

27. Voir I. de Solà-Morales, « Arquitectura débil » et « Sadomasoquismo. Crítica y práctica arquitectónicas », *Diferencias*, op. cit. note 13 (« Weak Architecture » et « Sadomasochism: Criticism and Architectural Practice », *Differences. Topographies of contemporary Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1997).

28. M. Tafuri, *Théories et histoire* [...], op. cit. note 21, p. 209.

William S. Saunders,
*The New
Architectural
Pragmatism*, 2007.





Joan Ockman,
The Pragmatist Imagination, 2000.

Le rôle de la critique dans l'architecture contemporaine s'affirmera, par exemple, non pas pour apporter une réponse formelle et concrète à un problème architectural, mais pour bousculer l'architecture elle-même, pour l'interroger, pour examiner ses faiblesses et ses défauts structurels. Dans ses textes sur la déconstruction, Mark Wigley a insisté sur cet aspect : « Traduire la déconstruction dans l'architecture ne conduit pas simplement à une reconfiguration formelle de l'objet ; il s'agit plutôt de mettre en question la condition de l'objet, son objectalité, de problématiser la condition de l'objet sans l'abandonner²⁹. »

Il est très étonnant de noter que le regain de la théorie dans les années 1970 a été justement provoqué par une génération qui souhaitait récupérer, au profit de la profession, la dimension intellectuelle perdue au cours des années précédentes. Mais le résultat de cette récupération – via les thèses du post-structuralisme français – a été que la théorie de l'architecture tombe dans certains excès, dans des hermétismes et des obscurantismes conduisant à une sorte de « industrie culturelle » quasiment autonome, « avec son aura, ses étoiles et ses modes », et qui doit déjà être déconstruite³⁰. De quelle manière ? En retournant à l'architecture elle-même.

Citons à nouveau Wigley, lors de l'un des débats menés à la conférence « The Politics of Contemporary Architectural Discourse » (Tulane University, La Nouvelle-Orléans, 1995), et où il affirmait ceci : « Je crois que l'architecture est incroyablement intéressante. Les tentatives désespérées pour instrumentaliser la théorie reposent toujours sur la prémisse selon laquelle l'architecture est stupide, qu'elle requiert de se revêtir de théo-

29. Mark Wigley, « The Translation of Architecture. The Production of Babel », *Assemblage*, n° 8, 1989, p. 18. Dans le catalogue de l'exposition *Deconstructivist Architecture* organisée au MoMA de New York en 1988, Wigley affirmait : « Un architecte déconstructiviste n'est donc pas celui qui démolit des bâtiments, mais celui qui localise les dilemmes inhérents aux édifices », in Ph. Johnson et M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1988, p. 11. Avec la déconstruction,

il ne s'agit pas, par conséquent, d'établir des stratégies ou des jeux formels (ce n'est pas une méthode de production), mais de modifier, de trouver ce qui est caché, de libérer ce qui est surprenant.

30. Voir le texte de Joan Ockman, « Untitled », *Assemblage*, n° 41, avril 2000, p. 61.

31. M. Wigley, *Assemblage*, n° 27, août 1995, p. 101. Voir dans le même

numéro les actes de la conférence, sous le titre « Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse ».

32. Comme l'écrit Antonio Monestiroli : « [...] un projet sans théorie est privé de sa raison constitutive et peut donc se modifier de multiples façons sans conséquences sérieuses [...]. Si l'on veut revendiquer un rôle actif dans la construction de la réalité que le projet d'architecture mène à bien, il est nécessaire de mettre en valeur ses

ries extraordinaires empruntées à la science, à la philosophie, à la mécanique des automobiles, ou à quoi que ce soit d'autre. Je crois que l'image traditionnelle de l'architecture est beaucoup plus intéressante³¹. »

Être d'accord avec le rejet d'une théorie instrumentalisée qui justifie et masque à l'occasion de mauvaises architectures est une chose, mais est-ce que cela signifie pour autant que la théorie ne devrait pas exister ? Devons-nous nous résigner au fait que le projet architectural n'a plus besoin de se justifier désormais³² ? Car, en définitive, la théorie est la seule voie qui permet sa transmission : un langage partagé (qui reste, naturellement, très éloigné d'un code obligatoire).

Nous avons vu, au début de cet article, que la critique la plus féroce de la théorie était venue du néo-pragmatisme. Or c'est précisément dans le « premier pragmatisme » (Charles Peirce, William James, John Dewey) que l'on peut trouver quelques-uns des éléments permettant de combattre le plus clairement le discrédit de la théorie. C'est en tout cas l'intention qui avait été affichée par les organisateurs du colloque de la Columbia University de New York en avril 2000³³ : autour de la défense d'une certaine « imagination pragmatique », les participants avaient ainsi tenté de démontrer le principe de l'opposition entre une architecture américaine (pragmatique et sans idées) et une architecture européenne (plus théorique). Parmi les thèses du premier pragmatisme analysées lors du colloque, l'une des plus représentatives était sans doute celle défendue par William James : « Ce qui existe réellement, ce ne sont pas les choses faites mais les choses en train de se faire [...]. La philosophie devrait explorer cette compréhension vivante du mouvement de

la réalité³⁴. » Mais l'un des problèmes posés par la pensée pragmatique, c'est celui de ne pas considérer qu'à travers la connaissance il y a toujours le désir de domination. Dans sa critique du rationalisme positiviste, Jürgen Habermas cherche à échapper à cette situation en proposant une théorie de l'*agir communicationnel*, dans laquelle le monde objectif doit être complémentaire du monde social et du monde subjectif. Ainsi l'interaction entre les individus permettrait-elle de relativiser « mon » interprétation, en la confrontant à celle des « autres » pour pouvoir arriver à des consensus³⁵.

Pour l'architecture et l'urbanisme, cela aboutit à placer au premier plan les questions de la temporalité, de la modification et des stratégies ouvertes du projet, de la réhabilitation de la politique (de la *res publica*) et de la participation collective, face aux esthétiques imposées. Ainsi, nous pourrions avoir des modes de construction intemporels, des programmes ouverts, des procédures flexibles et une culture de redistribution plutôt que de développement³⁶ : c'est-à-dire des stratégies capables de re-politiser la société et de démocratiser l'architecture. Et pour ce qui concerne la participation citoyenne dans le projet, une fois dépassées les sempiternelles critiques élitistes de la part des « experts », il s'agirait de chercher à établir une négociation autour de l'espace, au-delà des processus autoritaires et dominants du projet³⁷. Cette architecture faite pour les gens et par les gens, socialement engagée, retrouverait une certaine qualité éthique face à l'imposition purement visuelle de ces « monuments mercantilistes » qui, dans leur quête d'un impact instantané, sont à la fois franchement non durables et rapidement

raisons essentielles [...]. Autrement, tout apparaît comme licite » : « Necessità della teoria », in Paolo Portoghesi et Rolando Scarano (dir.), *Il progetto di architettura. Idee, scuole, tendenze all'alba del nuovo millennio*, Rome, Newton & Compton editori, 1999, p. 381.

33. J. Ockman, *The Pragmatist Imagination: Thinking about Things in the Making*, New York, Columbia University/Princeton Architectural Press, 2000.

34. William James, « Bergson and His Critique of Intellectualism », 1909, *cit. ibid.*, p. 27.

35. Voir Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa I*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 136-146. *Théorie de l'agir communicationnel*. Tome I : *Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*. Paris, Fayard, 1981/1987. [Titre original : *Theorie der kommunikativen Handelns*, 2 tomes, 1981.]

36. Voir Hashim Sarkis, « On the Line between Procedures and Aesthetics », in J. Ockman, *op. cit.* note 33, pp. 92-103.

37. Voir, dans l'abondante bibliographie sur ce point, Peter Blundell Jones, Doina Petrescu et Jeremy Till, *Architecture and Participation*, Londres/New York, Spon Press, 2005. Et sur les principes de l'« espace public », voir la *Charte de Principes du Forum Social Mondial*, 2001, sur le site : www.forumsocialmundial.org.br.

superflus. C'est une architecture qui, selon Juhani Pallasmaa, cherche à être aussi une « architecture pour les sens³⁸ », proche des propositions « tranquilles », transposées aux lieux, de Glenn Murcutt.

Il me semble que l'un des problèmes posés par l'architecture contemporaine, c'est le peu de place qu'elle laisse à la théorie. Ashley Schafer a proposé récemment une « théorie après l'après-théorie », susceptible de libérer précisément la théorie de son instrumentalisation par la pratique, et de la transformer en une plate-forme permettant d'« informer la manière dont nous travaillons plutôt que de dicter ce que nous faisons³⁹ ». Une théorie qui peut être « développée, changée et modifiée dans le temps », loin de constituer un manifeste. Il s'agit par conséquent d'une idée de théorie qui n'est pas prescriptive (comme cela l'avait été d'Alberti à Peter Eisenman) mais critique par rapport à la situation de l'architecture actuelle, proche de l'« histoire critique » de Tafuri. Une théorie contingente et ouverte pourrait être la réponse au refus ou à la négation de la théorie.

L'architecture, libérée des discours parallèles, d'un verbiage ronflant et incompréhensible, et comprise davantage comme une activité capable de négocier avec le temps, devient le fruit de la mise en relation des formes projetées et construites et des idées qui les ont nourries. Ces idées et ces valeurs culturelles sont nombreuses, ce qui ne signifie pas que nous devions toutes les valider. Cette multiplicité constitue seulement le point de départ de futures légitimations, et non pas une légitimité acritique définitive⁴⁰. À partir du moment où, par chance, l'Académie n'existe plus, pas plus que le projet absolu, ou le système unique de règles, il n'est pas possible

d'identifier des principes premiers ou des fondements inamovibles. Toutefois, la cohérence doit exister : même le chaos a ses règles ! Si l'architecture est une façon de penser le monde, de penser notre temps, cette pensée devrait pouvoir se transmettre ; et dans ce processus, les discours occultés ou non explicites devraient également refaire surface. La raison et l'intuition, ce qui relève de l'objectif et du subjectif, les questions de forme et de contenu, les expériences et les attentes, la connaissance tacite et articulée... : les deux termes de chaque paire devraient être explicités, racontés, soumis à la réflexion, critiqués, partagés voire rejetés. C'est ce que l'on appelle (une) Théorie de l'Architecture.

À la mémoire de Rafael González Sandino*

TRADUCTION DE L'ESPAGNOL PAR LILIAN PÉRIER

38. Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin. Architecture and the senses* (préface de Steven Holl), Chichester, John Wiley & Sons, 2005. Voir également l'article de J. Pallasmaa, « Toucher le monde », dans le n° 20/21 des *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, pp. 223-233.

39. Ashley Schafer, « Theory After (After-Theory) », *Perspecta*, n° 38, « Architecture After All », 2006, p. 110.

40. Voir l'introduction de Marco Diani et Catherine Ingraham, *Restructuring Architectural Theory*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1989, p. 1 sq.

* Rafael González Sandino est mort le 4 mai 2008. En tant que professeur titulaire de théorie de l'architecture du département Histoire, Théorie et Composition architecturales de l'école d'architecture de l'université de Séville, il a formé toute une génération d'architectes. Ses thèmes de réflexion ont porté en particulier sur les rapports entre la pensée philosophique et l'architecture, sur le patrimoine et l'environnement.